میں ہم اور ادب

ابن فرید

ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ

میں، ہم اور ادب

میں، ہم اور ادب

رفیع الدین ہاشمی

ابن فرید

ایجوکیشنل بک ہاؤس
مسلم یونی ورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ ۲۰۲۰۰۱

پہلی بار ----- ۱۹۷۷ء
تعداد ------- ۱۰۰۰
قیمت ------- ۱۶/۰۰

کتابت : ریاض احمد، الہ آباد
مطبع : اسرار کریمی پریس، الہ آباد

ناشر
ایجوکیشنل بک ہاؤس
مسلم یونی ورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ ۲۰۲۰۰۱

اپنے بزرگ دوست

جذبی

کے نام

اس کی ایک خوبی پر
اس کے سو عیب نثار

میں خود اپنی زباں کے وار کا مقتول ہوں یارو
حصارِ مصلحت میں خیریت سے ہیں سبھی دانا

— ابن فرید

فردِ مضامین

صدائے خیال

میں نے سوچا تھا کہ اپنے اور اس کتاب کے تعارف کے طور پر بہت کچھ لکھوں گا، لیکن اب اندر سے کوئی پوچھتا ہے ! ــــ کیا لکھو گے ؟ ــــ اس استفسار کا جواب میرے پاس نہیں ہے۔

میں نے یہ مضامین تنقید میں اضافے کی خاطر نہیں لکھے ہیں۔ میں ان کے اعتراف کا متوقع بھی نہیں ہوں۔ آپ انھیں صرف اس حیثیت سے پڑھیں کہ ایک قاری آپ کے ادب کا مطالعہ کرنے کے بعد کیا تاثر لیتا ہے۔ میں، ہم اور ادب کے درمیان نفسیات، عمرانیات اور ادب کا تعلق ہے۔ ادب کے PURITANS اس نوعیت کے مطالعوں پر کبیدہ خاطر ہوتے ہیں، لیکن کیا کیجیے کہ ادب اپنی میکانیک سے باہر نکل کر ابن آدم اور بنت آدم کی نبضیں بھی ٹٹولتا ہے۔ ادب کا صرف ایک پہلو ــــ فنی پہلو ــــ ہی تو نہیں ہے۔ برحق کہ نفسیات و عمرانیات ادب کا جامع و کامل

مطالعہ نہیں ہیں، لیکن یہ تو مان لیجیے کہ مطالعہ کے اہم زاویے ہیں۔

ادب کے سلسلہ میں میرا نقطۂ نظر جو پہلے تھا وہی اب بھی ہے، اس میں تبدیلی کی مجھے کوئی ضرورت اب تک نہیں محسوس ہوئی۔

اس مجموعہ کے لئے کن مضامین کا انتخاب کیا جانا چاہیے تھا، کون سے قلم زد اور کن کو دوسرے مجموعہ کے لئے ملتوی کر دینا چاہیے، میں فیصلہ نہیں کر سکا ہوں۔ اس میں شاید میری صوابدید کا قصور ہو۔

آل احمد سرور

علی گڑھ۔ ۶ر ستمبر ۱۹۷۷ء

علامت کا تصور

علامت ایک ایسی صنعت شعر و ادب ہے جس کو شاعر و ادیب روزِ اوّل سے برتتے رہے ہیں۔ لیکن اس نے بحیثیت اصطلاح انیسویں صدی کے آخر میں اہمیت حاصل کی۔ پہلے یہ صرف ادب تک محدود رہی۔ پھر فلسفہ و مذہب نے اسے اپنی حدود میں داخل کر لیا اور فلسفہ کے ذریعہ اس نے دوسرے علوم میں راہ پائی۔ بیسویں صدی کے شروع میں علم الانسان (ANTHROPOLOGY) عمرانیات (SOCIOLOGY) اور نفسیات (PSYCHOLOGY) نے اس کی طرف خصوصی توجہ دی۔ ان علوم نے انسان، اس کے عادات و اطوار، رسوم و رواج اور تہذیب و معاشرہ کا مطالعہ کچھ اس قدر شدومد کے ساتھ کیا کہ علامت کے لئے بالکل نئے تصورات عالمِ وجود میں آگئے۔ انھوں نے جہاں غور و فکر کے دوسرے بہت سے دھاروں کو متاثر کیا وہاں شعر و ادب پر بھی ان کی گہری چھاپ ہوئی۔ اگر علائم کے بارے میں ان تمام علوم کے مطالعات پیش کئے جائیں تو شاید ایک ہزار راتوں کی ضرورت پڑ جائے۔ اس لئے مناسب یہی معلوم ہوتا ہے کہ پیشِ نظر جائزہ میں صرف علم نفسیات تک خود کو محدود رکھا جائے اور اس کا انطباق ادب پر جس حد تک ہوا ہے یا ہوسکتا ہے، بیان کیا جائے۔

جن ماہرینِ نفسیات نے علائم پر خصوصی توجہ دی ہے ان میں خاص طور سے فرائڈ (FREUD) کی تحلیل نفسی (PSYCHOANALYSIS) نے اس موضوع کے لئے ایک نیا باب کھول دیا ہے۔ تعبیرِ خواب کے سلسلہ میں اس نے علائم کا استعمال جس طرح سے کیا اس نے بہتوں کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ اگر وہ صرف علم نفسیات تک اپنے آپ کو محدود رکھتا تو شاید اتنا بڑا زلزلہ نہ آتا، لیکن ظالم نے ادب کو بھی نہ بخشا۔ چنانچہ علائم کا جو اساطیری اور فلسفیانہ تصور اس وقت تک رائج تھا اس میں بھی غیر معمولی

انقلاب آگیا۔ فرائڈ کے نظریات نے مستفید ماہرین نفسیات کو اس باب میں خصوصی طور پر متاثر کیا۔ اور نظریات کا طومار لگ گیا۔ اس وقت جو نظریات ہمارے مطالعے میں آئے ان کو ہم دو صفوں میں تقسیم کر سکتے ہیں (ا) فرائڈ اور اس سے متاثر ماہرین نفسیات کے نظریات (ب) فرائڈ سے غیر متاثر ماہرین نفسیات کے نظریات۔ یہاں ان نظریات کا مختصر تعارف مناسب ہوگا۔ کیوں کہ بیسویں صدی کے ادب پر فرائڈ اور ولیم جیمز (WILLIAM JAMES) کے اثرات بہت گہرے ہیں۔ اردو ادب نے بھی علائم کے ان تصورات سے محسوس طور پر استفادہ کیا ہے۔

فرائڈ علائم کو ایک جبلی عمل قرار دیتا ہے۔ اس کے نزدیک چونکہ اساسی توانائی لبیڈو (LIBIDO) ہے جو عمومی جنسی توانائی ہے۔ اس لئے جنسی تسکین کے معاملہ میں فرد ضمیر (EGO) یا فوق الضمیر (SUPER EGO) کے دباؤ کے تحت پردہ داری سے کام لیتا ہے اور کھلے کھلے معاملات کے لئے بدل (SUBSTITUTION) ارتفاع (SUBLIMATION) یا نمائندگی (REPRESENTATION) وغیرہ سے کام لیتا ہے جن کے نتیجہ میں فرد تلمیح یا تمثال (IMAGE) کا سہارا لیتا ہے لیکن جب خواب یا خیال کی کیفیت ضمیر یا فوق الضمیر کے لئے زیادہ تحیر زا ہوتی ہے تو وہ تفاصیل کے لئے علائم کا طریقہ اختیار کرتا ہے۔ یہ علائم دو طرح کے ہوتے ہیں: (الف) عارضی (ب) دائمی۔ عارضی علائم رائج الوقت محاوروں اور نکتہ آفرینیوں سے تشکیل پاتے ہیں، لیکن دائمی علائم کے عناصر ترکیب، لوک گیت، کہانیاں، اساطیر یا دیو مالائیں اور روایات وغیرہ ہیں۔ یہ تشکیل لاشعوری تخیل (UNCONSCIOUS IMAGINATION) کے ذریعہ ہوتی ہے۔ لاشعور اپنے تخیلات کو من وعن پیش کرنے سے معذور ہوتا ہے کیونکہ ذہنی نظام میں اس پر ایک محاسب (CENSOR) بھی مسلط ہوتا ہے جو ہمیشہ ان خواہشات کے اظہار میں مزاحم ہوتا ہے جو خارجی معاشرہ یا ماحول کے لئے عریاں اور رکیک ہوتی ہیں لیکن لاشعور ان کے اظہار کے لئے ہر طرح کے چور دروازے تلاش کرتا ہے اور اصل حقیقت کو توڑ مروڑ کر پیش کرتا ہے۔ بلکہ بعض اوقات وہ ان کی صورت اس حد تک مسخ کر دیتا ہے کہ جب تک اس شے کو نہ سمجھ لیا جائے جو ان کے پس پردہ ہے اصل حقیقت کو سمجھنا ناممکن ہوتا ہے اور اس کام کے لئے ہمیں لاشعور کے عناصر کا ترجمہ کرنا پڑتا ہے یعنی ان کی جگہ پر وہ حقائق رکھنے پڑتے ہیں جو لاشعور کا مقصود ہیں۔ فرائڈ اس عمل کو بدل کہتا ہے۔ بدل فرائڈ کے نزدیک علامت ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ اسے نشان (SIGN) ہی کہا جا سکتا ہے کیوں کہ وہ موازنہ (COMPARISION)

کو ان عناصر کی ایک اور صفت قرار دیتا ہے۔ مثلاً ملکہ، مکان، بادشاہ وغیرہ کا والدین کا بدل قرار پانا، کیڑے مکوڑوں وغیرہ کا بدل بھائی اور بہن اور پانی کا بدل ولادت قرار پانا۔

فرائڈ چوں کہ جنس کو بنیادی توانائی قرار دیتا ہے (جو جبلت بھی ہے) اس لئے اس کا اظہار براہ راست نہیں ہو سکتا۔ فرد کو ان اعمال کو بلند تر سطح پر خواب میں دیکھنا ہوتا ہے کیوں کہ شعوری سطح پر وہ ان کی واقعیت کو قبول نہیں کر سکتا۔ یہ عمل فرائڈ کے نزدیک ارتفاع قرار پاتا ہے۔ اس کے تحت فرد اپنے جنسی افعال کو پانی میں تیرتے ہوئے پل کو پار کرتے ہوئے زنان خانے میں بلا اجازت داخل ہوتے ہوئے دیکھ کر علامتی شکل دیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس اظہار پر معاشرہ کوئی پابندی نہیں لگا سکتا اور لاشعور اپنی آسودگی حاصل کر لیتا ہے۔ فرائڈ نے ارتفاع کی متعدد مثالیں پیش کی ہیں۔ مناسب ہوگا کہ ان میں سے صرف دو ایک یہاں پیش کی جائیں تاکہ اس کا نقطۂ نظر واضح ہو جائے۔ وہ لکھتا ہے کہ:

> "یہودیوں کی مقدس تحریریں جن کا اسلوب شاعری کے اسلوب سے بہت قریب ہے جنس کے علامتی اظہار سے بھری پڑی ہیں، جن کی تعبیر صحیح طریقے پر نہیں کی گئی ہے اور مثال کے طور پر 'نغمات سلیمان' کی تفسیروں نے تو بہت سی غلط فہمیوں میں مبتلا کر دیا ہے۔ عبرانی ادب میں عورت کو کثرت سے بطور مکان کے پیش کیا گیا ہے جس کا دروازہ فرج کی نمائندگی کرتا ہے۔ بس جب ایک شخص کسی عورت کو باکرہ نہیں پاتا تو وہ شاکی ہوتا ہے کہ میں نے اس کا دروازہ کھلا ہوا پایا ہے۔ اسی ادب میں میز بھی عورت کے لئے بطور علامت استعمال ہوا ہے۔ مثلاً ایک عورت اپنے شوہر کے بارے میں کہتی ہے کہ میں نے اس کے واسطے کھانے کی میز سجائی لیکن اس نے اسے الٹ دیا۔ اپاہج بچوں کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ ان کا نقص اس وجہ سے ہوتا ہے کہ مرد میز الٹ دیتا ہے۔"

ارتفاع کی ایک اور فکر انگیز مثال وہ ہیروڈوٹس (HERODOTUS) کے حوالے سے پیش کرتا ہے لیکن اس کی تفہیم کے لئے وہ بعض علامتوں کی پہلے تشریح کر دیتا ہے۔ جہاز (SHIP) نمائندہ ہوتا ہے عورت کا، اس کا مخرج بقول لیوی ان برن (LEVY IN BRUNN) شف (SCHIFF) ہے جو ابتداءً خشکی کی ایک سواری کا نام تھا۔ اور یہ لفظ ایک

اور لفظ شیف (SCHAF) سے مماثل ہے جو لکڑی کے ٹب یا برتن کے لئے استعمال ہوتا ہے۔ چولھا (OVEN) عورت یا ماں کے رحم (WOMB) کے لئے استعمال ہوتا ہے۔ اب کورنتھ (CORINTH) کے پریانڈر (PERIANDER) اور اس کی بیوی میلی سا (MELISSA) کے واقعہ کا خلاصہ فرائڈ کی زبانی سنئے:

"ہیروڈوٹس کے بیان کے مطابق، ظالم (پریانڈر) نے اپنی بیوی (جس سے وہ بے پناہ محبت کرتا تھا لیکن جسے اس نے حسد کی بنا پر قتل کر دیا تھا) کے سائے سے پوچھا کہ وہ اپنے بارے میں کچھ بتائے چنانچہ مردہ عورت نے پریانڈر کو یاد دلایا کہ اس نے اپنی روٹی ٹھنڈے چولھے پر رکھ دی تھی۔ اس طرح اس نے درپردہ یہ واضح کر دیا ہے کہ جو حالات ہوئے تھے ان سے ہر شخص ناواقف تھا۔"

گویا پریانڈر نے میلی سا کی عصمت پر غلط الزام لگایا تھا۔ وہ دوسروں کے لئے بالکل "ٹھنڈا چولھا" تھی۔

ارتفاع کی وضاحت میں نمائندگی کی مثالیں خود بخود آگئی ہیں اس لئے اس سلسلے میں الگ مثالیں دینا چنداں ضروری نہیں رہا البتہ اس تشریح کی ضرورت لازم ہوگئی ہے کہ بدل اور نمائندگی میں ایک لطیف فرق ہے۔ بدل صرف ایک شے کے لئے ہوتا ہے، لیکن نمائندگی پوری ذات، تعلق یا عمل کے لئے ہوتی ہے۔ مثلاً پنسل، قلم، ناخن گیر، ہتھوڑی وغیرہ مردانہ صنفی اعضاء کا بدل ہیں اور بوتل، بکس، جیب، غار، مکان، دروازہ وغیرہ زنانہ صنفی اعضاء کا بدل ہیں۔ اس کے برخلاف گرجاگھر، مندر، جنگل، جھاڑی وغیرہ زنانہ صنفی اعضاء کی نمائندگی کرتے ہیں، اور سانپ، مچھلی، اوورکوٹ، ہیٹ وغیرہ مردانہ صنفی اعضاء کی نمائندگی کرتی ہیں۔ ان علائم میں ہم اگر غور کریں تو عمل شامل ہے، یہ بدل کی طرح ساکت یا جامد نہیں ہیں۔ یہاں اس اعتراف کے بغیر بھی کوئی چارہ نہیں کہ فرائڈ نے بدل اور نمائندگی کی اصطلاحات کے استعمال میں زیادہ احتیاط سے کام نہیں لیا ہے۔

علائم کے بارے میں فرائڈ کے نظریہ میں برابر تغیر و تبدل ہوتا رہا ہے۔ وہ اپنے باغی شاگردوں سے اتنا خائف رہا ہے کہ نہ صرف ان کے اعتراضات کی چوٹ بچانے کی کوشش کی بلکہ ان کے نظریات کو اپنے نظریہ میں ضم کرنے کی امکانی کوشش کی۔ چنانچہ علائم کے تشکیلی نظام

میں اس نے لوگ گیتوں، کہانیوں، اساطیر اور روایات کے لئے جگہ پیدا کر کے گویا ینگ (JUNG) کے نظریہ کی اہمیت کا اعتراف کر لیا ہے۔ بات صرف یہیں تک نہیں رہتی بلکہ ایرک فرام (ERICH FROMM) نے عمرانیات اور علم الانسان کی تحقیقات سے نفسیات کے میدان میں استفادہ کرنا شروع کر دیا تو فرائڈ بھی نسل و قوم اور تہذیب و تمدن کی بات کرنے لگا۔ اس مفاہمت کے بعد اس نے اعتراف کیا کہ ہمارا قدیم ذہنی ورثہ ہمیں اساطیر، لوک کہانیوں، گیتوں اور خوابوں کے ذریعہ حاصل ہوتا ہے اور لاشعوری علائم کی شکل اختیار کر لیتا ہے جو غیر متبدل (STEREO TYPED) ہوتے ہیں۔ یہ علائم کسی نہ کسی حد تک فطری ذہنی میراث کی شکل میں ہمیں ابتدائی قبائل کے زمانے سے (جب شے اور علامت میں بیانی اور تصوری تعلق گہرا تھا) منتقل ہوتے رہے ہیں۔ اس طرح علائم کے نفسیاتی مضامین کا سرچشمہ موروثی ترسیل کے سوا اور کچھ نہیں ہو سکتا۔ البتہ اس سرچشمہ سے وہ جنسی توانائی کو ابلتے ہوئے ضرور دیکھتا ہے۔

برل (BRILL) جسے فرائڈ نے اپنا امریکی شاگرد رشید قرار دیا تھا، اور جس نے زندگی بھر کبھی اپنے استاد سے بغاوت نہیں کی۔ علامت کو دو ایسی اشیاء کے درمیان خام موازنہ قرار دیتا ہے جن میں بہت ہی کم مماثلت ہو۔ بلکہ وہ یہاں تک کہتا ہے کہ علامت ایک طرح کے موازنہ کے علاوہ اور کچھ نہیں ہے۔ اس کا استدلال یہ ہے کہ بچے عام طور سے مختلف تہیجات کے لئے غیر متناسب اظہار کرتے ہیں چنانچہ بعض اوقات دو اشیاء کے دوران وہ ایسی مماثلت تلاش کر لیتے ہیں جو بادی النظر میں ہمیں بالکل اجنبی معلوم ہوتی ہے لیکن ذرا سا غور عیاں کر دیتا ہے کہ یہ مماثلت بچے کے لئے خاص معنویت رکھتی ہے۔ اس سلسلہ میں وہ ایک بچی کی مثال دیتا ہے جو سیب (APPLE) کو "بے بل" (BABBLE) کہتی تھی۔ ایک دن وہ اپنے باپ کے پاس بھاگتی ہوئی آئی اور اپنا گھٹنا دکھاتے ہوئے کہا "ڈیڈی دیکھئے میرے بے بل ہو گیا ہے۔" باپ کو سخت حیرت ہوئی کہ آخر چوٹ سیب کیسے بن گئی؟ بچی کے ماضی کے تجربات پر غور کرنے کے بعد وہ اس مماثلت کو سمجھنے میں کامیاب ہو گیا۔ جب بچی پائیں باغ میں پیڑ سے ٹپکے ہوئے سیب چنا کرتی تھی تو اسے سیبوں پر ویسے ہی داغ نظر آتے تھے جیسا کہ اس چوٹ سے اس کے گھٹنے پر نظر آ رہا تھا۔ اسی بنا پر برل علائم کو نظیر (ANALOGUE) بھی کہتا ہے اور جدید مصوری اور موسیقی میں اسے بھی عہد طفلی کا اظہار (EXPRESSION) نظر آتا ہے۔

وہ اپنے لڑکے کے بارے میں کہتا ہے کہ جب وہ تین سال کا تھا تو ایک دن وہ اس کے

پاس ہندسی (GEOMETRICAL) شکلیں لے کر آیا اور پوچھنے لگا :

"ڈیڈی یہ کیا ہے ؟"

برل نے کہا "یہ مثلث ہے"۔

بچے نے کہا : "اچھا تو پھر میں مثلث گاؤں گا"۔

دوسری شکل اٹھا کر پوچھا "ڈیڈی یہ کیا ہے ؟"

برل نے کہا "یہ مربع ہے"۔

بچے نے کہا "اچھا تو پھر میں مربع گاؤں گا"۔

اسی طرح وہ ہر شکل اٹھاتا رہا ، نام پوچھتا رہا اور پھر گانے کا ارادہ ظاہر کرتا رہا۔ برل سخت حیران تھا کہ آخر یہ مثلث ، مربع ، مستطیل ، مسدس ، مثمن وغیرہ گانے کا مقصد کیا ہے ؟ آخر کار جب بچے نے دائرہ اٹھایا اور اسے بھی گانے کا ارادہ ظاہر کیا تب برل ارتسامی نوعیت سمجھ سکا۔ بچے نے یہ تصور گراموفون رکارڈ سے لیا ہے۔ اس مثال کے بعد ہی وہ جدید مصوری اور موسیقی کا تذکرہ کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ جب ایک مصور یہ دعویٰ کرتا ہے کہ اس نے ایک برہنہ لڑکی کو زینہ سے نیچے اترتے ہوئے دکھایا ہے تو ہمیں اس کی تصویر میں ہندسی شکلوں کا ڈھیر نظر آتا ہے جو مثلث ، مربع ، مستطیل وغیرہ گانے کو عملاً ممکن تصور کرتا ہے ، اسی طرح جب ایک موسیقار یہ دعویٰ کرتا ہے کہ اسے ہر سنگیت اور ہر گیت رنگوں میں نظر آتا ہے تو وہ اس بچے کی طرح ہی ذہنی ارتسامات کا مظاہرہ کر رہا ہوتا ہے ، حالانکہ برل بھی علائم کو آفاقی تصور کرتا ہے ، لیکن یہاں یہ سوال اٹھتا ہے کہ کیا اس کے نزدیک علائم ، نشان اور نظیر میں کوئی فرق نہیں ہے ؟ کیا یہ سب ایک ہی ہیں ؟

فرائڈ اور برل کے نظریۂ علامت پر غور کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ تحلیل نفسی (PSYCHO-ANALYSIS) کے نزدیک اصل اہمیت فرد کو ہے۔ معاشرہ یا ماحول محض خارجی شے ہے جو مختلف افراد کے مجتمع ہونے اور ایک دوسرے کے ربط میں آنے کے بعد وجود میں آتا ہے۔ گویا معاشرہ صرف افراد کے مجموعہ کا نام ہے اور ہر اجتماعی عمل محض انفرادی اعمال کا حاصل جمع ہے۔ اس طرح جب ہم تحلیل نفسی کے نقطۂ نظر سے علائم کا تجزیہ کرتے ہیں تو اس کی گہرائی صرف فرد کے لاشعور تک ہوتی ہے۔ اس کی جڑیں معاشرہ کے ماضی تک نہیں پھیل پاتیں۔ حالانکہ فرائڈ نے معاشرتی عوامل کو اپنے نظریہ میں جگہ دی ہے۔ لیکن جس انداز سے اس نے معاشرتی ورثہ کا ذکر کیا ہے اس سے

یہی اندازہ ہوتا ہے کہ یہ صرف عضویاتی نظام کا یکساں عمل اور ردِ عمل ہے۔ چنانچہ فرائڈ اور اس کے مؤیدین علائم میں معاشرتی عمل کی اہمیت نہیں سمجھ پاتے اور وہ مختلف معاشروں اور قوموں کے ثقافتی و تہذیبی تنوع اور ان کی وجہ سے علائم میں تنوع کو نظر انداز کر جاتے ہیں۔

یہ ایک حقیقت ہے کہ فرائڈ اور اس کے مؤیدین نے اپنے مطالعہ میں عمرانیات (SOCIOLOGY) اور علم الانسان (ANTHROPOLOGY) کی طرف توجہ نہیں دی۔ ان کے پیشِ نظر صرف علم الحیات (BIOLOGY) تھا جس کی وجہ سے انسان محض عضویاتی نظام بن کر رہ گیا اور علائم کا منبع لبیڈو (جنسی توانائی) قرار پایا۔ یُنگ نے فرد کے ساتھ ساتھ معاشرہ کو بھی یکساں اہمیت دی۔ بلکہ دُرکھائم (DURKHEIM) کی طرح وہ معاشرہ کو اساس مانتا ہے۔ اس کے نزدیک مختلف افراد کے اجتماع کا نام معاشرہ نہیں ہے بلکہ معاشرہ خود ایک کلی حیثیت رکھتا ہے۔ فرد اس میں ضم ہو جاتا ہے۔ وہ نہ معاشرہ سے جداگانہ وجود رکھتا ہے اور نہ معاشرہ کے درمیان توازن اور ہم آہنگی کا قائل ہے۔ چنانچہ معاشرہ فرد کو پورے مواقع دیتا ہے کہ وہ اپنی نفسی توانائی (PSYCHIC ENERGY) کو صرف کر سکے لیکن یہ توانائی فرد کے اندر اس بہتات کے ساتھ ہوتی ہے کہ اس کی پوری پوری آسودگی نہیں ہو سکتی۔ اس لئے فاضل توانائی کو وہ ایسے افعال میں صرف کرتا ہے جو آرزو، خواہش اور اقتضا سے تعلق رکھتے ہیں۔ یعنی فرد کی نفسی توانائی عضویاتی نظام کے تقاضوں کی تکمیل کے بعد معاشرہ کی استواری کے مصرف میں آتی ہے۔ معاشرہ کے مقاصد صرف ماضی و حال تک محدود نہیں ہوتے بلکہ منتہا و منزل تک پھیلے ہوتے ہیں اس لئے یہ توانائی مستقبل کے لئے بھی وقف ہوتی ہے جو آرزو، خواہش اور اقتضا کی شکل میں اپنا مظاہرہ کرتی ہے۔ فرد اور معاشرہ کے درمیان اس باہمی تعاون کے پیشِ نظر یُنگ نے علائم کو انفرادی نہیں معاشرتی سرمایہ قرار دیا ہے۔ علائم نفسیہ (PSYCHE) ــــــ اساسی نفسیاتی توانائی ــــــ کے نمائندے ہوتے ہیں۔ یہ صرف اس دانائی کا اظہار نہیں ہوتے جو فرد نے نسلی ورثہ اور انفرادی تجربہ کے ذریعہ جمع کر رکھی ہے بلکہ اس نشو و نما کی سطحوں کی نمائندگی بھی کرتے ہیں جو انسان کے موجودہ مقام سے ابھی بہت آگے ہیں۔ اس طرح علائم شخصیت کی نشو و نما میں کُل کے حصول کی سعی کرتے ہیں اور انسان کے مقدر کی نشان دہی کرتے ہیں جو اس کی نفسیہ کی ارتقاء کے نام عروج پہ ہوگی۔

یُنگ نے علائم کے چار پہلو بیان کئے ہیں۔ اوّلاً علائم نفسی عمل کے فطری ماحصل کی طرح

ظاہر ہوتے ہیں اور لاشعوری رویّہ (ATTITUDE) کی شکل میں ابھرتے ہیں۔ اس مرحلہ میں علائم بہت زیادہ انفرادی اور مبہم ہوتے ہیں لیکن لاشعور سے شعور کی سطح پر آنے کے باوجود ان سے نقوشِ اولین جھلکتے رہتے ہیں اور ان پر وہ ثقافتی رنگ چڑھا ہوا ہوتا ہے جو قریب ترین ماحول سے متعلق ہوتا ہے۔

ثانیاً اپنے معاشرتی پہلو میں جو علائم کا تفاعلی (FUNCTIONAL) رخ بھی ہوتا ہے، یہ فرد کی توانائیوں کو گروہی اعمال کے ڈھرّے پر لگا دیتے ہیں۔ اس مرحلہ میں علائم کے ساتھ ایک موہوم سا وجدان بھی ہوتا ہے جو نقش اولین (ARCHETYPE) کے اثرات سے آزاد نہیں ہوتا۔ لیکن بڑے بڑے گروہوں کو تاریخ کے بدلتے ہوئے دھارے کے باوجود ایک رشتہ میں منسلک رکھتا ہے۔

ثالثاً اپنے تاریخی پہلو میں علائم مختلف اور متنوع ہیئتوں کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔ یہ اختلاف اور تنوع امتداد زمانہ اور ثقافت کے ذریعہ ہوتا ہے۔ اس مرحلہ میں علائم اس عظیم سندی سے محروم نہیں ہو جاتے جو ان کے ماضی نے انھیں ابتدا سے عطا کیا تھا۔

رابعاً، اپنے وجودی (ONTOLOGICAL) پہلو میں علائم کائناتی حقیقت کو سمجھنے کا ذریعہ بن جاتے ہیں۔ انسان اس مرحلہ میں علائم کے ذریعہ اس کائنات کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے جو خود اس کے لئے ناقابل فہم ہے۔ وہ اپنی ذات میں ایک ابتدائی ہستی ہوتا ہے مگر حقیقت کے رابطہ میں آنے کے بعد ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جیسے اس کے اور کائنات کے درمیان ایک رشتہ قائم ہو گیا ہے اور وہ اپنے نفسیاتی وسائل کے ذریعہ اس میں عملی شرکت کر سکتا ہے۔ چنانچہ اس پہلو سے علائم فرد کی اندرونی زندگی کے تار چھیڑتے ہیں اور نقوشِ اوّلیں کے نفسی عمل کا اظہار ہوتا رہتا ہے۔

اس پس منظر میں ژونگ کے اس بنیادی نظریہ کو سمجھنا آسان ہوگا کہ علائم کی تشکیل انفرادی نہیں معاشرتی ہوتی ہے، وقتی نہیں ارتقائی ہوتی ہے عضویاتی نہیں عمرانیاتی ہوتی ہے۔ اسی وجہ سے ژونگ علائم کو ان معنوں میں استعمال نہیں کرتا جن میں مکتبہ تحلیل نفسی استعمال کرتا رہا ہے۔ اس کے یہاں نشان، نظیر اور علائم میں واضح فرق ملتا ہے۔ نشان کو وہ اساسی تصور کرتا ہے جسے علائم کی ابتدائی شکل بھی تصور کرنا چاہیے لیکن اس کی حیثیت عمل و ردِ عمل سے زیادہ کی نہیں ہوتی۔ نظیر بہ نسبت نشان کے زیادہ ارتقا یافتہ ہے۔ وہ اسے محدود دائرہ کی علامت مانتا ہے

جس میں متعین طور پر دوسری شے پیش کرنا ہوتی ہے۔ یہ صرف لبیڈو کی توانائی کو منتقل کرنے کا فریضہ انجام دیتا ہے۔ ان دونوں سے زیادہ ترقی یافتہ شکل علامت کی ہے۔ اس کے دو فرائض ہوتے ہیں:

(ا) ایسے جبلی محرک (IMPULSE) کی آسودگی جو شکست خوردہ (FRUSTRATED) ہو گئے ہیں۔

(ب) نقوش اولیں کے نفس مضمون کا متحمل ہونا۔

انھیں فرائض کی بنا پر علائم کی دو قسمیں بھی ہو جاتی ہیں۔ ایک قسم ماضی کے علائم کی نشان دہی کرتی ہے اور دوسری قسم مستقبل کے عزائم کے لیے متعین علائم کی نشان دہی کرتی ہے۔ وضاحت کے لئے وہ رقص کی مثال پیش کرتا ہے جو جنسی تقاضے کے شکست خوردہ محرکات کی علامتی تشکیل ہوتا ہے۔ لیکن اس کے ذریعہ جنسی تقاضہ کی تسکین مکمل طور پر کبھی نہیں ہوتی۔ کیوں کہ اصل مقصود اس علامتی تسکین کے ذریعہ حاصل نہیں ہوتا۔ اس لئے لبیڈو کی توانائی کا کامل اخراج نہیں ہو پاتا۔ چنانچہ مسلسل ناگفتہ جبلتوں کی آسودگی کے لئے زیادہ موزوں علائم کو اختیار کیا جاتا ہے تاکہ تناؤ (TENSION) میں زیادہ کمی ہو سکے اور تہذیب بلند سے بلند تر ثقافتی سطح پر پہنچ سکے۔

ینگ علائم کو صرف محرکات کا اخراج بھی تصور نہیں کرتا بلکہ یہ مزاحمت (RESISTANCE) کا فریضہ بھی انجام دیتا ہے۔ جب تک علائم کے ذریعہ توانائی کا اخراج ہوتا رہتا ہے۔ یہ محرکاتی اخراج کے لئے استعمال نہیں کیا جا سکتا ہے۔

مثلاً رقص کے وقت فرد راست جنسی فعل میں ملوث نہیں ہوتا۔ اس لئے توانائی کا اخراج کبھی نہیں ہو پاتا۔ اسی وجہ سے علائم ایک لحاظ سے عمل ارتفاع یعنی لبیڈو کی قلب ماہیت (TRANSMUTATION) ہیں! گویا ئینگ کے الفاظ میں:

"علائم کی اہمیت یہ نہیں ہے کہ وہ بہروپ میں کسی حقیقت کی نشان دہی کرتے ہیں بلکہ کسی نامعلوم حقیقت کے بارے میں جواب بھی عالم تشکیل میں ہے نظریے کے ذریعہ توضیح کرتے ہیں"

اس بیان سے علائم کی ساخت میں وہ سادگی نہیں رہتی جو اب تک ارتسامی نظریہ کے داعی بیان کرتے رہے ہیں بلکہ اس میں ساخت و معنی کے متعدد پہلو پیدا ہو جاتے ہیں۔

ژنگ نے علائم کی جن قسموں کا ذکر کیا ہے وہ منفرد اور آزاد نہیں ہیں بلکہ ایک لحاظ سے دونوں ایک ہی سکّہ کے دو رخ ہیں۔ پہلی قسم جبلّت کے زیر اثر ہوتی ہے اور ماضی کی طرف رجعت (RETROSPECT) بھی کرتی ہے۔ دوسری قسم مستقبل بیں (PROSPECTIVE) ہوتی ہے اور انسان کی انتہائی منزل سے رہنمائی حاصل کرتی ہے۔ اس طرح علائم کا تجزیہ کسی بھی ایک زاویہ یا دونوں زاویوں سے کیا جا سکتا ہے۔ ژنگ نے علائم کے اجزائے ترکیبی کو اس طرح نئے معنی دے کر ماضی سے مستقبل تک کی کائنات کا احاطہ کر کے گویا بہت سے اہل نظریہ کی بنیادوں کو متزلزل کر دیا۔ گویا علائم اب صرف یادوں تک محدود نہیں رہے بلکہ ان میں آرزوؤں اور تمناؤں کو بھی ایک امتیازی مقام حاصل ہو گیا۔ ماضی کی طرف رجعت کے زاویہ سے تحلیل، علائم کی جبلی اساس کو عیاں کرتی ہے لیکن مستقبل بینی کے زاویہ سے تحلیل کے ذریعہ سے انسانیت کی کمال کی خواہش دوبارہ زندگی کے سکون اور پاک زندگی وغیرہ کی طلب کو عیاں کرتی ہے۔ پہلا رخ سببی (CAUSAL) ہے جس کی تحلیل تقلیلی ہوتی ہے دوسرا رخ غایتی (TELEOLOGICAL) ہے جس کی تحلیل علتی (FINALISTIC) ہوتی ہے۔ علائم کی مکمل توضیح کے لئے دونوں رخ ناگزیر ہیں۔ ینگ کے خیال میں علائم کی مستقبل بینی کی صفت کو محض اس مفروضہ کی بنا پر نظر انداز کیا جاتا رہا ہے کہ یہ صرف شکست خوردہ محرکات کی پیداوار ہیں، حالانکہ علائم کی تخلیق کے پس پشت ہمیشہ آگے بڑھانے والی قوت اور اپنی طرف کھینچنے والی قوت دونوں ہوتی ہیں۔ اول الذکر قوت جبلی توانائی کے ذریعہ فراہم ہوتی ہے اور ثانی الذکر قوت اس مقصد یا منزل کے ذریعہ حاصل ہوتی ہے جس کا ابھی تجربہ نہیں کیا گیا ہے۔ ان میں سے صرف کوئی ایک قوت علائم کی تشکیل کے لئے کافی نہیں ہوتی۔ اسی بنا پر ژنگ کہتا ہے کہ علائم نفسی تندی (PSYCHIC INTENSITY) کے لئے سببی اور غایتی عوامل کا اشتراک لازم و ملزوم ہے۔

ایرک فروم ینگ کی طرح، معاشرہ کو حسب حال اہمیت دیتا ہے، لیکن وہ اسے دیومالائی بنانے سے گریز کرتا ہے۔ وہ باطنیت (MYSTICISM) کے فلسفہ میں الجھ کر انسان کے مادی وجود سے بہت زیادہ دور جانا نہیں چاہتا۔ چنانچہ وہ اساطیر اور توہمات کے مقابلہ میں علم الانسان اور عمرانیات کے سائنسی انداز نظر کو زیادہ اہمیت دیتا ہے اور ینگ کے نقوش اولین پر شدید تنقید کرتا ہے اور انھیں کسی حیثیت سے علائم کی تشکیل میں مددگار تصور نہیں کرتا۔ اس کے بجائے وہ

انسان کے حیوانی ارتقائی تجربات کو اساس بناتا ہے۔

ینگ کی طرح فروم (FROMM) بھی علائم کی اس تعریف سے اتفاق نہیں کرتا کہ "یہ ایک شے کا دوسری شے کے مقام پر استعمال" ہے۔ اس تعریف کو وہ صرف نشان یا اشارہ کے مماثل تصور کرتا ہے، چنانچہ وہ انھیں صرف حسی نشانات یا اشارات قرار دیتا ہے۔ اس کے برخلاف علائم کی تعریف کے طور پر وہ یوں کہتا ہے کہ:

"علائم کی زبان وہ زبان ہے جس میں خارج کی دنیا باطن کی دنیا کی علامت ہے۔ ایک علامت ہماری روح اور ذہن کے لئے۔"

اس کے نزدیک علائم میں صرف فکر ہی نہیں ہوتی ہے بلکہ جذبہ کی رنگ آمیزی بھی ہوتی ہے اس طرح علائم وسیع انسانی تجربات و تاثرات کا خزینہ بن جاتے ہیں اور انھیں محض دو اور دو چار کی طرح نہیں سمجھا سکتا جیسا کہ فرائڈ اور اس کے متبعین کرتے ہیں یا جس طرح ینگ اپنے نقوش اولین کے ذریعہ کرتا ہے۔

فروم علائم کے ابلاغ اور معنویت کی بنا پر ان کو تین اقسام میں تقسیم کر دیتا ہے:

(ا) روایتی (CONVENTIONAL)

(ب) اتفاقی (ACCIDENTAL)

اور (ج) آفاقی (UNIVERSAL)

روایتی علائم نسلاً بعد نسلٍ انسانی معاشرہ میں منتقل ہوتے رہتے ہیں۔ ان میں لفظ اور شے میں بظاہر کوئی رشتہ نہیں ہوتا لیکن کثرت استعمال ان میں رشتہ پیدا کر دیتی ہے۔ چنانچہ لفظ کے زبان پر آتے ہی شے کے بارے میں ابلاغ ہو جاتا ہے۔ مثلاً وہ کہتا ہے کہ لفظ 'میز' اور شے میز میں معنوی طور پر کوئی رشتہ نہیں ہے، لیکن چوں کہ اسے ایک عرصہ سے برابر میز ہی کہا جاتا رہا ہے اس لئے لفظ کے ادا ہوتے ہی معلوم ہو جاتا ہے کہ اشارہ کس شے کی طرف ہے۔ یہ مثال ان علائم پر بھی صادق آتی ہے جو کسی مخصوص زبان کے ادب میں ایک زمانہ سے استعمال ہوتے چلے آ رہے ہوں اور ان کے معنی قطعیت کے ساتھ متعین ہو چکے ہوں۔ ایسے علائم کو ہم روایتی علائم ہی کہیں گے مثلاً اردو و فارسی شاعری میں گل و بلبل، برق و آشیاں، دشت و جنوں، صیاد و گل چیں، ساغر و پیمانہ، ساقی و میخانہ وغیرہ۔

اتفاقی علائم، میں بھی حالانکہ علامت اور اس شے میں جسے علامت کے طور پر استعمال کیا

کیا گیا ہے۔ کوئی رشتہ نہیں ہوتا لیکن وہ روایتی علائم کے بالکل متضاد ہوتے ہیں۔ روایتی علائم رفتہ رفتہ جذباتی حدت سے محروم ہو جاتے ہیں اور صرف ذہنی یا فکری رہ جاتے ہیں۔ اس کے علاوہ ان کا انفرادی تعلق کمزور ہو جاتا ہے، اور اجتماعی قدر زیادہ اہم ہو جاتی ہے۔ اتفاقی علائم کلیتہً ذاتی ہوتے ہیں اور ان کی تشکیل فرد کے ہی جذباتی تجربات سے ہوتی ہے مثلاً ایک شخص کو کسی شہر یا گلی یا مکان کے سلسلہ میں کچھ ایسا تجربہ ہوتا ہے کہ اس کا نام آتے ہی وہ منظر پوری تفصیل کے ساتھ ذہن میں ابھر آتا ہے اور جب اس کا ذکر کرتا ہے تو ایک خاص تاثر کے ساتھ کرتا ہے۔ لیکن دوسرا شخص اس کے مفہوم کو اس وقت تک نہیں سمجھ سکتا جب تک اس مقام سے متعلق ان واقعات کا رشتہ واضح نہ کر دیا جائے جن کا تجربہ فرد نے کیا ہے اور جن کے بارے میں اپنے تاثر کا ابلاغ وہ دوسروں تک کرنا چاہتا ہے۔ فروم کہتا ہے کہ اتفاقی علائم شاذ و نادر ہی دیومالاؤں، داستانوں اور ادب پاروں میں استعمال کئے جاتے ہیں کیوں کہ قاری ان کو اس وقت تک نہیں سمجھ سکتا جب تک ان کے ساتھ طویل حواشی نہ درج کئے جائیں۔

آفاقی علائم علامت اور اس شے میں اٹوٹ رشتہ ہوتا ہے جس کی وہ نمائندگی کرتا ہے۔ انسان زندگی کی ارتقائی منزلوں سے گذرتے ہوئے مختلف جذباتی، ذہنی اور جسمانی تجربات کرتا رہا ہے اور مختلف تاثرات قائم کرتا رہا ہے۔ اس ماحول کے بارے میں جس سے نوع انسانی کا ارتقائے حیات سے تعلق رہا ہے تمام انسانوں کے تصورات یکساں ہیں۔ مثلاً آگ، پانی، ہوا، روشنی، زمین، پہاڑ، پیڑ وغیرہ۔ اس لئے ان کے بارے میں تمام انسانوں کے ذہنی وجذباتی تجربات و تاثرات یکساں ہوتے ہیں۔ البتہ ان کے بارے میں ردّعمل میں تنوع دو وجوہ سے ہو سکتا ہے۔ اوّلاً عمرانی، ثانیاً میلانی۔ یعنی ایک معاشرہ یا آبادی کے لوگ کرۂ ارض کے انتہائی شمال میں رہنے کی بنا پر سورج کو جمال کی علامت تصور کریں گے، لیکن خط استوا پر رہنے والے لوگ اسے جلال محض قرار دیں گے۔ اسی طرح الاؤ میں جلتی ہوئی آگ نہ صرف زندگی اور جذبہ کی علامت ہوگی بلکہ رحمت و محبت کی مظہر بھی۔ لیکن جب یہی آگ بستی کو اپنے مہیب شعلوں کی لپیٹ میں لے لیتی ہے تو قہر، غضب اور نفرت کی نمائندہ بن جاتی ہے۔ غرض آفاقی علائم کے ذریعہ ہم جذباتی تجربات کا مادّی تجربات کی زبان میں اظہار کرتے ہیں۔ یہ زبان کسی فرد تک محدود نہیں ہوتی بلکہ تمام انسانوں میں مشترک ہوتی ہے۔ اسی وجہ سے یہ علائم قدیم تہذیبوں سے لے کر اب تک کی تہذیبوں کے درمیان مشترک ہیں، کیوں کہ اگر ہم تہذیبوں کی ارتقائی سیڑھیوں سے اتر کر

اساسی تہذیب کی سرزمین تک پہنچیں تو ہمیں معلوم ہوگا کہ تمام انسانوں کی ثقافت ابتدا مشترک رہی ہے ۔ ان کے ابلاغ میں فرق یا تنوع اس وقت پیدا ہوتا ہے جب مختلف ثقافتوں کا حقیقی امتیاز پروان چڑھنے لگتا ہے ۔ اس تنوع کو فرد علائم کی مقامی بولی (DIALECT) کہتا ہے کیونکہ یہ تنوع مقامی فطری کوائف کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے ، اور زمین کے مختلف علاقوں میں ایک ہی علامت کے مختلف مفاہیم ہو جاتے ہیں ۔ یہاں تک تو فروم آفاقی علائم کی تشریح میں علم الانسان اور عمرانیات سے کامیابی کے ساتھ فائدہ اٹھالیتا ہے لیکن جب یہ سوال اٹھتا ہے کہ ایک ہی زمینی علاقہ میں ایک ہی آفاقی علامت کے معنی کیوں تبدیل ہو جاتے ہیں تو وہ پھر میلان یا موڈ (MOOD) کی بات کرنے لگتا ہے ۔ یہ تاویل کچھ زیادہ متاثر نہیں کرتی ۔ البتہ اس امر کو واضح کر دیتی ہے کہ فروم کسی مرحلہ پر بھی عمرانیات اور علم الانسان کا دامن نہیں چھوڑنا چاہتا ۔ اس کے علاوہ وہ ینگ سے زیادہ معاشرہ کی بالادستی کا قائل معلوم ہوتا ہے ۔

فرائڈ سے متاثر ماہرین نفسیات کے نظریۂ علائم کے علاوہ کچھ ایسے ماہرین نفسیات بھی ہیں جن کے نظریات نے نہ صرف علمائے نفسیات کو متاثر کیا ہے بلکہ ادب پر بھی ان کی گہری چھاپ رہی ہے ۔ ان میں سب سے اہم ولیم جیمز (WILLIAM JAMES) ہے جو فلسفی بھی تھا اور ماہر نفسیات بھی اور جس کا چھوٹا بھائی ہنری جیمز (HENRY JAMES) مشہور امریکی ناول نگار تھا جس سے بالواسطہ یا بلا واسطہ جیمز جوائس ، ورجینیا وولف ، ڈوروتھی رچرڈسن ، جوزف کونریڈ اور راجر فرائی وغیرہ متاثر ہوئے ۔ ولیم جیمز کے نظریۂ رو شعور (STREAM OF CON-SCIOUSNESS) کو اساس بنا کر ہنری جیمز نے ادب کو نہ صرف ایک نیا اسلوب دیا بلکہ علائم کا ایک نیا تصور بھی دیا جو اب تک ادب میں رائج فلسفیانہ تصور سے مختلف تھا ۔

رو شعور کے نظریہ کے مطابق ہر انفرادی شعور میں خیال روزمرہ زندگی کے تجربات سے ان عناصر یا عوامل کو اخذ کرتا رہتا ہے جو بامعنی انداز میں ایک تسلسل اختیار کرتے رہیں ۔ باقی تجربات غیر مرتب شکل میں یادداشت میں پڑے رہتے ہیں اور جب ان کی ضرورت ہوتی ہے تو ابھر کر شعور کی رو میں شامل ہو جاتے ہیں ۔ اسی وجہ سے ہر فرد کے احساس وجذبہ کی کیفیت کے مطابق ہر مخصوص حالت میں ، ہر خیال میں متواتر تغیر و تبدل ہوتا رہتا ہے ۔ ولیم جیمز چونکہ فلسفی بھی تھا اس لئے اس تبدیلی کو وہ زینو (ZENO) اور ہیراکلٹس (HERACLITUS) کے فلسفۂ حرکت کی اصطلاحوں اور مثالوں سے ثابت کرتا ہے ۔ اول الذکر کی مثال کی بنا پر وہ استدلال کرتا ہے کہ کمان سے چھوٹے

ہوئے تیر کے بارے میں یہ کہا ہی نہیں جا سکتا کہ وہ ایک خاص لمحہ میں کسی مقام پر ہے کیوں کہ ہر لمحہ وہ اپنا مقام بدلتا رہتا ہے۔ ثانی الذکر کی مثال کی بنیاد پر وہ کہتا ہے کہ ایک دریا میں دوبارہ نہیں اترا جا سکتا کیوں کہ پہلے لمحہ جو پانی اور لہریں وہاں تھیں وہ بدل چکی ہوتی ہیں۔ دریا صرف اس لئے وہی دریا نظر آتا ہے کہ دوسری موجیں تقریباً اسی شکل میں اس جگہ پر آجاتی ہیں۔ یہی کیفیت خیال کی ہوتی ہے۔ وہ ہر لحظہ اپنا مقام اور اپنی اہمیت بدلتا رہتا ہے۔ دوسری بار جب تقریباً ویسا ہی خیال ذہن میں آتا ہے تو ہم اپنی جگہ یہ سمجھتے ہیں کہ وہی خیال آیا ہے حالانکہ حقیقت اس کے برخلاف ہوتی ہے کیوں کہ خیال کی موجوں میں بھی تسلسل ہوتا ہے اور وہ بھی سیال ہوتا ہے۔ زندگی میں تجربات کی کوئی انتہا نہیں ہوتی اور فرد کی نفسیاتی کیفیت میں بھی مسلسل تبدیلی ہوتی رہتی ہے۔ اس لئے رفتہ رفتہ تجربہ و تاثر خیال کی ہیئت میں ایک تبدیلی پیدا کر دیتا ہے اور امتداد زمانہ سے خیال میں جو ربط پیدا ہو جاتا ہے وہ سمٹ کر کسی خاص تجربہ یا ردعمل کی علامت ہو جاتا ہے۔ اس علامت کو سمجھنا اس وقت تک ممکن نہیں ہوتا جب تک انفرادی تجربہ اور وطیرہ (BEHAVIOR) کو نہ سمجھ لیا جائے۔ ایک علامت جو متعدد افراد کے تجربے و مشاہدے سے قریب تر ہوتی ہے وہ مشترک یا معروف علامت بن جاتی ہے۔

ولیم جیمز کا نظریۂ علائم بہت سیدھا سادھا ہے۔ اس کے یہاں علائم کی تہہ داریوں پر زیادہ زور نہیں ہے۔ علاوہ ازیں اجتماعی علائم سے زیادہ اس کے یہاں انفرادی علائم پر زور ہے۔ اسی وجہ سے ہنری جیمز، ورجینیا وولف، جوائس اور کوزنڈ وغیرہ کے علائم اتنے ذاتی ہوتے ہیں کہ وہ عام طور پر اپنے اندر ابلاغ کی خاطر خواہ صلاحیت نہیں رکھتے۔ نفسیات میں بھی فرائڈ کے دور تک علائم کے بارے میں وہی رویہ رہا جو ولیم جیمز کا ہے۔ چنانچہ واٹسن (WATSON) نے علائم پر خاصی توجہ دینے کے باوجود اس سادہ ترجمانی کو ہی کافی سمجھا۔ فرائڈ اور اس کے متبعین کے نفسیات پر گہرے اثرات کے بعد اس طرف سنجیدگی سے توجہ دی گئی اور اب ہمیں علائم کے بارے میں جو نظریات نفسیات میں ملتے ہیں ان میں بہت کچھ عمق اور فکر انگیزی ہے۔ ان میں سب سے اہم نظریہ گارڈنر مرفی (GARDNER MURPHY) کا ہے۔ لیکن عجیب بات یہ ہے کہ وہ بنیادی طور پر علامت کو ایک مہیج (STIMULUS) کے بدلے میں دوسرا مہیج تصور کرتا ہے۔ البتہ وہ لے علامت کی مکمل تعریف تصور نہیں کرتا۔ اس کے نزدیک ہر انسان کے لئے مہیجات مختلف ہوتے ہیں۔ چنانچہ علاماتی ردعمل بھی فرد اور فرد کے درمیان مختلف ہوگا۔ مزید برآں ہر فرد کے علائم کی داخلی کائنات

دوسرے فرد سے مختلف ہوتی ہے کیونکہ جو اشارات، کنایات اور تلازمات ایک بیچ کسی فرد کے لئے فراہم کرتا ہے وہ اس کی اپنی شخصیت کے آئینہ میں مختلف معنی کے حامل ہوتے ہیں بہ مقابلہ دوسرے فرد کی شخصیاتی ساخت کے۔

مرفی کے نظریہ کے مطابق علامت ایک طرح کا اشارہ (cue) ہے جو ہم دور افتادہ اشیار کے لئے متعین کر لیتے ہیں۔ اور اس اشارہ کے ذریعہ ہم اس کائنات معنی کو محصور کر لیتے ہیں جسے تفصیل سے یاد رکھنا یا بیان کرنا ہمارے لئے دقت طلب ہوتا ہے۔ یہ ایک اساسی نفسیاتی عمل ہے جو ہم زندگی کی ابتدا سے کرنا شروع کرتے ہیں۔ مثلاً "ما" کی آواز بچہ اس وقت نکالنا شروع کرتا ہے جب وہ آواز کے زیر و بم پر تھوڑی سی قدرت بھی حاصل کر پاتا ہے۔ مرفی کے اس نقطہ کو مزید توسیع دینے کے لئے میں عرض کروں گا کہ صوتی لحاظ سے اگر آپ "ما" کا تجزیہ کریں تو آپ کو یہ دلچسپ پہلو نظر آئے گا کہ اس سے مراد فرد کی اپنی ذات ہے۔ "ما، میں، ہم" میں بنیادی آواز مشترک ہے۔ معاشرتی توسیع کے بعد یہ صوتیہ دوسرے فرد یا افراد کو بھی اپنے اندر شامل کر لیتا ہے۔ مثلاً 'تم'۔ لیکن جب تک بچہ معاشرتی توسیع کا اہل نہیں ہو پاتا اس وقت تک وہ دوسرے فرد کو بھی اپنی ہی ذات سمجھتا ہے، چنانچہ وہ خود قریب ترین ہستی ماں کے لئے 'ما' ہی کا اشارہ متعین کرتا ہے جو اس کے لئے ایک علامت کا فریضہ انجام دیتا ہے بلکہ اسے علامت ہی کہیے۔ رفتہ رفتہ جب زندگی آگے بڑھتی ہے تو فرد زیادہ سے زیادہ علائم اپنے ذاتی مصرف کے لئے متعین کرتا چلا جاتا ہے اور زندگی کی پیچیدگی کے ساتھ یہ علائم بھی تہہ دار ہوتے جاتے ہیں۔ یہاں تک کہ ہر فرد کا ایک انفرادی نظام علامت بن جاتا ہے، اور بالآخر یہ تمام علائم الفاظ کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔

مرفی نے علائم کی زبان کو دو اقسام میں تقسیم کیا ہے: (ا) فاعلی (ب) مجہولی۔ لیکن میں ذاتی طور پر محسوس کرتا ہوں کہ اگر اس کے نظریہ کے مزاج کے مطابق علائم ہی کو دو اقسام میں تقسیم کر دیا جائے تو زیادہ معنویت پیدا ہو جائے گی۔ یعنی (ا) فاعلی علائم (ب) مجہولی علائم۔

فاعلی علامت میں فرد تعین معنی کے لئے پیش قدمی کرتا ہے۔ بچہ کو کوئی نہیں سکھاتا کہ تم 'ماں' کو 'ما' کہو۔ وہ خود یہ علامت 'ماں' کے لئے متعین کر لیتا ہے، چنانچہ دنیا میں ہر بچہ جب لب بستگی کے بعد سانس باہر نکالتا ہے تو 'ما' کی آواز نکلتی ہے جو اس کی اپنی ذات ہوتی ہے جس سے اس کی اپنی ذات کا جزو یا دہ ذات مراد ہوتی ہے جس کا وہ خود ایک جزو ہے۔

مجہولی علامت کے لئے فرد کی عملی پیش قدمی ضروری نہیں ہوتی ہے۔ معاشرتی رابطہ میں آنے کے بعد بچہ کو اپنی ضروریات کے لئے دوسروں کا دست نگر ہونا پڑتا ہے۔ لیکن اپنی ضروریات کو پورا کرنے کے لئے اس کے پاس وسیلہ نہیں ہوتا۔ یہ وسیلہ اس کا ماحول فراہم کرتا ہے۔ مثلاً بچہ کتے کو دیکھ کر ڈر جاتا ہے۔ وہ نہیں جانتا کہ اس سے کیسے اپنا تحفظ کیا جائے، وہ کچھ نہیں کہہ سکتا، رونے لگتا ہے۔ ماں یا گھر کا کوئی دوسرا فرد بھاگتا ہوا آتا ہے ——— "ارے کتا، کتا، بھاگ کتے!"——— اور بتاتا ہے کہ اس شے کے لئے 'کتا' کی علامت متعین ہے۔ چنانچہ آئندہ بچہ اسے 'اتا' یا 'کتا' کہتا ہے۔ اس طرح ایسی علامتوں کے تعین میں فرد خود مجہول ہوتا ہے اور دوسرا فاعل۔

ہماری بیشتر علامتیں مجہولی ہوتی ہیں۔ کیوں کہ نشو ونما کے ابتدائی مراحل سے ہی ہم اپنے سے بڑوں پر انحصار کرتے ہیں وہ ہماری خامیوں کی اصلاح کرتے رہتے ہیں اور ہمیں اپنی سوسائٹی کے علائم فراہم کرتے رہتے ہیں۔ علائم کا یہی ارتقائی عمل لسانی تنوع کی بنیاد قرار پاتا ہے۔ اس لئے جب ہم علائم میں تنوع کی بات کریں یا تہذیبی ومعاشرتی اختلافات کے بارے میں رائے زنی کریں تو ہمیں یہ بھولنا چاہیے کہ ہم مجہولی علائم کے بارے میں اظہار رائے کر رہے ہیں۔ فاعلی علائم بنیادی طور پر تمام انسانوں میں مشترک ہوں گے کیوں کہ فرد بحیثیت عضویاتی (ORGANIC) اور عصابی (NERVOUS) نظام ہر جگہ یکساں ہے اس لئے حیاتی (BIOLOGICAL) سطح پر جو علائم بھی متعین ہوں گے وہ بہ ادنیٰ اختلاف آفاقی (UNIVERSAL) ہوں گے اور اکتسابی (ADAPTIVE) سطح پر متعین ہونے والے علائم رنگا رنگ ہوں گے، بلکہ تہذیبی ارتقار کے ساتھ ایک ہی معاشرہ میں علائم کی ہیئت بدلتی چلی جائے گی۔

علائم ابتدائی مرحلہ میں سیال ہوتے ہیں لیکن مشاہدہ، تجربہ اور معاشرہ ان میں استحکام پیدا کر دیتا ہے۔ اس کا اندازہ یہ ہوتا ہے کہ جب ہم شروع میں کسی شے کا مشاہدہ کرتے ہیں تو وہ کچھ نقوش ہمارے ذہن میں چھوڑ جاتا ہے جس کی وجہ سے ہمارے عصابی نظام میں کچھ نہ کچھ تبدیلی ہوتی ہے خواہ وہ ایک عصابنیہ یا اس کے جزو کی حد تک ہی محدود کیوں نہ ہو۔ یہ نقشِ باقی گویا ایسا ہوتا ہے جیسے ہم اب بھی اس کا مشاہدہ کر رہے ہوں۔ چنانچہ جب ہمیں کسی مہیج کے لئے ردِ عمل کرنا ہوتا ہے تو یہ نقوشِ باقی یا داخلی اشارات ہمارے عمل کے لئے مددگار ثابت ہوتے ہیں۔

مرفی علائم کے لئے استحکام کو کافی اہمیت دیتا ہے۔ اس کے نزدیک علائم کا استحکام ہماری شخصیت کی صحت مندی کے لئے بے حد ضروری ہے کیوں کہ جب ہم کسی شے کا مشاہدہ کرتے ہیں تو

ہمارے اندر ایک طرح کا تناؤ (TENSION) پیدا ہوتا ہے۔ اس تناؤ کو گھٹانے کے لئے ہم عمل کرتے ہیں اور اس طرح جب ہمارا عمل ہمیں اپنے مقصد کے حصول میں کامگار کرتا ہے تو ہماری شخصیت کا توازن دوبارہ برقرار ہو جاتا ہے گویا علامت شخصیت کے توازن کو برقرار رکھنے یا اسے دوبارہ استوار کرنے کے لئے اشد ضروری ہے۔ علائم کو استحکام اسی وقت حاصل ہوتا ہے جب وہ معاشرتی اقدار سے مطابقت رکھتے ہوں۔ اگر ان کے اندر یہ صفت نہیں ہے تو وہ اپنے زمانی ماحول میں نہ تو مقبول ہوتے ہیں اور نہ مانوس۔ اس لئے انفرادی علائم کو اس وقت تک تغیر و تبدّل سے گذرنا پڑتا ہے جب تک اس کے نئے معنی اس ماحول کے لئے مانوس نہ ہوں یا اس معاشرے کے خیال و تصور کے قریب نہ لے آئے جائیں۔ جب یہ منزل طے ہو جاتی ہے تب ہی نئے علائم مقبول ہوتے ہیں، یعنی قابل فہم ہوتے ہیں، ورنہ معاشرہ انھیں ہضم نہیں کر پاتا اور قاری ان کو سمجھنے سے قاصر رہتا ہے۔ اسی وجہ سے مرفی علائم کے لئے معیار (STANDARD) کو بھی ضروری خیال کرتا ہے، کیوں کہ جو علائم معاشرہ کے معیار پر پورے نہیں اترتے ان میں غالب طور پر ابلاغ منفی ہوتا ہے، وہ صحیح تاثر پیدا کرنے سے قاصر رہ جاتے ہیں اور مناسب احساس و جذبہ کو بھی تحریک نہیں دے پاتے۔

مرفی کے نظریہ کے بعد نفسیات میں علائم کے بارے میں کوئی جامع نظریہ نہیں ملتا۔ خاص طور سے جب سے نفسیات پر علم الاعداد (STATISTICS) کا غلبہ ہوا ہے نشان اور علامت میں کوئی امتیاز نہیں کیا جاتا، بلکہ اہلِ علم الاعداد کی طرح علامت کو نشان کے مترادف کے طور پر استعمال کیا جانے لگا ہے۔ حد یہ ہے کہ کرٹ لیون (KURT LEWIN) جیسا ذہین ماہر نفسیات بھی اسی اختلاطِ معنی کا شکار ہو گیا، ورنہ اس کے نظریہ میں اتنی جان تھی کہ اگر وہ چاہتا تو علائم کا معاشرتی نظریہ کافی پر مغز انداز میں پیش کر سکتا تھا۔ چونکہ اس کے نظریہ کی لطافت اشہب فکر کو تازیانہ دے رہی ہے اس لئے میں اس کی ترجمانی اپنا فرض تصور کرتا ہوں۔ لیون کے نظریہ حلقۂ عمل (FIELD THEORY) کے مطابق فرد کی نظر صرف ان اشیاء پر مرتکز ہوتی ہے جو قریب ترین اور سہل الحصول ہوں۔ پھر یہ اشیاء عرصۂ حیات (LIFE SPACE) کے وسیع ہونے کے ساتھ افتادہ تر ہوتی جاتی ہیں اور زندگی کے نشیب و فراز کے ساتھ ماحول کی مساعدت و نامساعدت کی وجہ سے مقصد یا منزل کے حصول میں رکاوٹ یا سدِ راہ (BARRIER) حائل ہو جاتی ہے تو فرد ناکامی کی صورت میں شے سے خیال کی طرف مائل ہو جاتا ہے، اور محض آرزو میں اس

منزل یا مقصد کو حاصل کرلیتا ہے۔ اس کے برخلاف دوسری صورت یہ بھی ہو سکتی ہے کہ فرد منفی قوتوں (VALENCES) کے مقابلہ میں زیادہ توانا ہو اور اس کی اپنی ذات کے مثبت خطوط حامل (VECTORS) کا استعمال زیادہ ہو، اس لئے سدِّراہ اس کے سامنے کمزور ہو جائے اور وہ عملی طور پر مقصد کے حصول میں کامیاب ہو جائے۔ لیون کے نزدیک یہ دو واضح قسم کی حرکیات (LOCOMOTIONS) ہیں۔ اول الذکر خیالی سطح (LEVEL OF IMAGINATION) پر ہے اور ثانی الذکر حقیقی سطح (LEVEL OF REALITY) پر۔ اس حرکیت کا مقصد ابلاغ ہوتا ہے۔ جو خارج سے باطن کی طرف ہوتا ہے یعنی ایک خاص وقت میں ہم جب نفسیاتی ماحول میں ہوتے ہیں اس کا ایک ادراکی منطقہ (PERCEPTUAL RFGION) ہوتا ہے جو شخصیت کے محیطی خلیوں (PERIPHERAL CELLS) کو حرکت دیتا ہے۔ یہ محیطی خلیے پھر داخلی ذاتی خلیوں (INNER-PERSONAL CELLS) تک ترسیل کرتے ہیں۔ اس طرح داخلی اور خارجی دنیاؤں میں ابلاغ ہوتا رہتا ہے اور فرد کی ذات اور اس کے ماحول میں تطابق پیدا ہو جاتا ہے۔ اس نفسیاتی ماحول کی ایک خصوصیت یہ بھی ہوتی ہے کہ یہ ایک خاص وقت میں صرف اس دائرہ میں محدود ہوتا ہے جو کسی خاص عرصۂ حیات کے لئے ضروری ہوتا ہے۔ غیر نفسیاتی ماحول سے فرد کا کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ اسے لیون طبعی دنیا کہتا ہے۔ طبعی دنیا کا نفسیاتی دنیا سے کوئی تعلق نہیں ہوتا، البتہ یہ ضرور ہوتا ہے کہ بعض عوامل اپنی افادیت سے محروم ہو جانے کی بنا پر نفسیاتی دنیا کی حدود سے نکل کر طبعی دنیا میں گم ہو جاتے ہیں۔ گویا اس طرح عرصۂ حیات ہر پیش آمدہ نفسیاتی حالت میں بدلتا رہتا ہے اور فرد کے تعامل سے ہمیشہ ایک نئی ترتیب اختیار کرتا رہتا ہے۔ اس ترتیب کی وجہ سے نہ تو ماضی ہوتا ہے اور نہ مستقبل! جو کچھ ہے وہ حال ہے۔ فرد کو ایک خاص حالت میں جب ماضی کے خاص تجربہ کی ضرورت ہوتی ہے تو وہ کبھی طبعی دنیا سے ہجرت کر کے نفسیاتی دنیا میں داخل ہو جاتا ہے۔ اس طرح جب مستقبل کی آرزو کرنی ہوتی ہے تو فرد حقیقی سطح سے اٹھ کر تصوری سطح پر حرکت کرتا ہے اور خیالی عرصۂ حیات میں اس مقصد کو حاصل کر لیتا ہے جو زمانی طور پر ابھی ممکن نہیں ہے۔

عرصۂ حیات میں فرد کو ہر مسئلہ کا حل جزواً نہیں ملتا، بلکہ جب حالات کے عناصر ترکیبی کو فرد بحیثیت کل دیکھتا ہے تو ایک خاص تنویر (ILLUMINATION) اس عقدہ کو حل کر دیتی ہے جو کسی طرح حل نہیں ہو رہا تھا۔ یہ تنویر یا عقدہ کشائی کہیں خارج سے نہیں آتی بلکہ اس عرصۂ حیات میں ہی مضمر ہوتی ہے۔ اپنے تجربات اور عقدہ کشائیوں سے فرد بہت کچھ اکتساب کرتا ہے اور ہر نفسیاتی عرصۂ حیات

اس کے لئے کمزور یا توانا علامت بنتی رہتی ہے۔ اس طرح ہر علامت اپنی جگہ پر خود ایک کل ہوتی ہے جس کے اجزائے ترکیبی میں جامعیت کے ساتھ بے پناہ معنیٰ پوشیدہ ہوتے ہیں جن میں ماضی کے تجربے اور مستقبل کے عزائم مدغم ہوتے ہیں۔

اس تشریح کی روشنی میں یہ استنباط بہ آسانی کیا جاسکتا ہے کہ علامت کی دو سطحیں ہوتی ہیں:

(ا) تصوری (IMAGINARY) (ب) حقیقی (REAL)

یہ دو سمتوں میں حرکت کرتی ہے:

(ا) ماضی (ب) مستقبل

لیکن بنیادی طور پر اس کا مقصد حال کی نفسیاتی حالت کا ابلاغ ہوتا ہے۔ مزید برآں علامت کا صرف ذاتی ہونا کافی نہیں ہے بلکہ اس کے لئے حرکیت اور ابلاغ ضروری ہے۔ یہ ابلاغ کلیتہً خارجی نہیں ہوگا بلکہ اس میں اس عرصۂ حیات اور ان شخصیاتی عوامل کا تاثر بھی شامل ہوگا جن میں اس کی تخلیق ہوتی ہے۔ اگر یہ تاثر غیر معمولی طور پر ذاتی ہوگا تو علامت کے ابلاغ کا پہلو کمزور ہوگا لیکن جب اس کا رجحان ذات سے خارج کی طرف ہوگا تو نہ صرف اس کے ابلاغ میں تنوع ہوگا بلکہ توانائی بھی ہوگی۔

اب تک ماہرین نفسیات کا نقطۂ نظر یہ رہا ہے کہ علائم کی تشکیل میں فرد کا کردار مجہولی رہا ہے۔ وہ صرف ماحول یا معاشرہ کے اثرات قبول کرتا رہا ہے اور اپنی حسیاتی یا معاشرتی ضرورتوں کے تحت پابندِ جبر رہا ہے کہ اپنے جذبہ یا تاثر کا جامع اظہار منفعل انداز میں علائم کی صورت میں کرے لیکن یون کے نظریہ کے ذریعہ ہمیں یہ علم بھی ہوتا ہے کہ علامت خواہ کسی قسم کی ہو فرد اس کی تشکیل میں مفعولی کردار نہیں ادا کرتا بلکہ اس کی حیثیت فاعلی بھی ہوتی ہے۔ وہ ہر علامت کی تشکیل میں برابر کا شریک ہوتا ہے۔ یعنی اگر علامت کی حرکی صفت ساقط ہو جائے یا ابلاغ نہ رہے تو علامت نہیں بن سکتی۔ یہ دونوں صفات لازم و ملزوم ہیں اور علامت کے لئے ناگزیر۔ اس سے یہ نتیجہ بھی اخذ ہوتا ہے کہ علامت صرف لاشعور کی کار فرمائی نہیں ہے۔ اس میں شعور بھی یکساں طور پر شریک کار ہے اور آخری بات یہ کہ کوئی علامت صرف ایک فرد کے لئے نہیں ہوتی۔ اس میں وہ معاشرہ یا عرصۂ حیات بھی حصہ دار ہوتا ہے جس نے اس علامت کو وجود بخشا ہے۔

ماہرین نفسیات کے ان نظریات کا مطالعہ علامت کی جامع تعریف کی تلاش کا مطالبہ کرتا ہے۔ فرائڈ، ولیم جیمز، برل اور مرفی نے اپنی تعریفات میں نشان، اشارہ اور علامت میں کوئی امتیاز نہیں کیا

ہے۔ ینگ اور فرومٖ علامت کو اس کی تہہ داری کے ساتھ پیش کرنے کی پہلی بار کوشش کرتے ہیں لیکن جدید ترین ماہرین نفسیات کے یہاں ہم پھر ایک بار دیکھتے ہیں کہ علامت سے نشان کی طرف رجعت کی گئی ہے۔ مثلاً لیرن علامت اور نشان کی اصطلاحات کو علم الاعداد کے ماہرین کی طرح متبادلاً استعمال کرتا ہے۔ گویا علامت کی تعریف پھیلنے کے بعد دوبارہ سمٹ گئی ہے۔ ایسی صورت میں یہ مسئلہ قابل غور ہے کہ آیا بقول ینگ علائم میں جو اسرار پوشیدہ ہیں انسان ان کو براہ راست نہیں سمجھ سکتا اور ان کے پیغام کو سمجھنے کے لئے اسے ان کا تنقیحہ کرنا ہوگا یا پھر ہر علامت ایک جامد عددی قدر (NUMERICAL VALUE) ہے اور اس کو بہ آسانی متعین اور محدود طور پر معنیٰ دیئے جا سکتے ہیں؟ یہ الجھن اس وجہ سے پیدا ہوتی ہے کہ معاشرتی علائم اور علمی (SCIENTIFIC) علائم میں امتیاز نہیں کیا جاتا چنانچہ دونوں کے مفاہیم اس حد تک خلط ملط ہو جاتے ہیں کہ ایک تعریف دوسرے کے معنیٰ اور اہمیت کو سمجھنے سے قاصر رکھتی ہے۔ جس طرح سائنسی تقاضوں کے لئے معاشرتی علائم کی تعریف موزوں نہیں ہے اسی طرح ادبی، معاشرتی یا فکری تقاضوں کے لئے عددی علائم کی تعریف کو سند ماننا گمراہی کا باعث ہوگا۔ ایرک فروم کے اس فکر انگیز قول کو ہمیں نہ بھولنا چاہیئے کہ علائم انسان کی خارج اور باطن کی دنیا پر محیط ہوتے ہیں۔ یہ صرف فکری نہیں ہوتے جذباتی حدت بھی رکھتے ہیں، چنانچہ یہ وسیع انسانی تجربات و تاثرات کا خزینہ ہوتے ہیں۔ اس طرح اگر علامت کو ایک جامد عدد تصور کر لیا جائے گا تو وہ اپنی بہت سی لطافتوں، نزاکتوں اور نکتہ آفرینیوں سے محروم ہو جائے گا، اور ہر فرد کے سامنے اپنا نیا رخ پیش کرنے سے قاصر رہے گا۔ ادب کے لئے بالخصوص ضروری ہے کہ اس کے حرف حرف میں ایک جہانِ معنیٰ ہو۔ اس لئے اگر اس کے علائم بالکل سپاٹ اور بے رنگ ہوں گے تو ادب قطعاً بے رس اور بے شکل ہو کر رہ جائے گا۔ اس خطرہ کو ملحوظ رکھتے ہوئے ہمیں علامت کو شئے واقعہ یا حالت یا ان سب کا بحیثیت مجموعی نمائندہ تصور کرنا ہوگا تاکہ فرد اپنے تجربی و تاثری آئینہ میں جب اور جس طرح اسے دیکھنا چاہے، دیکھ سکے۔

فرائڈ نے علامت کی تشریح کرتے ہوئے اسے زمانی (TEMPORAL) رخ دے دیا تھا جس کا اثر شدت کے ساتھ ینگ پر پڑا اور اس سے کمتر فروم پر۔ اس نے علامت کی دو قسمیں بیان کی ہیں یعنی عارضی اور دائمی۔ گویا بعض علائم وقتی ضرورت کے لئے عالم وجود میں آتے ہیں اور بعض اتنے جامع ہوتے ہیں کہ وہ ہمیشہ ہمیشہ زندہ رہتے ہیں۔ ینگ نے حالانکہ معاشرتی اثرات پر خاطر خواہ زور دیا لیکن جب وہ اقسام کی توضیح کرنے لگا تو وہ کبھی رجعی (RETROSPECTIVE) اور مستقبلی

(PROSRECTIVE) پیمانہ سے ان کو ناپنے لگا یعنی اس کے نزدیک کبھی علامت یا تو ماضی کی طرف سفر کرتی ہے یا مستقبل کی طرف۔ فروم زمانی رخ پر زیادہ زور نہیں دیتا لیکن اس کی کمزوری یہ ہے کہ وہ معاشرتی اثرات سے اس حد تک مرعوب ہو گیا کہ اس نے علامت کی تقسیم صرف مکانی (SPACIAL) بنیاد پر کی ہے مثلاً اتفاقی علامت میں زمانی عامل کافی حد تک دخیل ہے لیکن روایتی اور آفاقی علائم اس کی تشریح کے مطابق خالص مکانی ہیں اگر ان کی زمانی حالت تبدیل کر دی جائے تو یہ علائم ختم نہیں ہوتے لیکن ان کی مکانی حالت میں تبدیلی ضرور ان کو فنا کر دے گی۔ بقیہ ماہرین نفسیات زمانی اور مکانی دونوں رخوں کو کوئی خاص اہمیت نہیں دیتے۔ (لیون کو میں اس لئے نظر انداز کر رہا ہوں کہ اس کے نظریہ کا انطباق میرا اپنا ہے جس کے لئے وہ ذمہ دار نہیں) مگر حقیقت یہ ہے کہ علامت کے عناصر ترکیبی میں زمانی اور مکانی دونوں عناصر شامل ہیں۔ اگر علامت ماضی سے حال اور حال سے مستقبل کی طرف سفر کرتی ہے تو اسے اس سفر کے لئے مکان (SPACE) کی بھی ضرورت ہوگی۔ بغیر مکان کے زمان وجود نہیں رکھتا اور بغیر زمان کے مکان کا بھی وجود نہیں ہو سکتا۔ اس لئے ہر علامت اپنا ایک عرصۂ حیات رکھے گی جو زمان و مکان کا مرکب ہوگا۔ اس نکتہ کی اہمیت لیون کے نظریہ کو پیش نظر رکھ کر ہی سمجھ میں آسکتی ہے۔ وہ ان دونوں عناصر ترکیبی میں فعال حیثیت فرد کو بخشتا ہے۔ چنانچہ علامت کی دوامیت (فرائڈ) یا آفاقیت (فروم) کا انحصار اس امر پر ہوگا کہ اس کا عرصۂ حیات کیا ہے۔ یہی عرصۂ حیات اس کے ابلاغ کو بھی متعین کرے گا۔

فرائڈ کی توضیح پر اگر ہم غور کریں تو اندازہ ہوگا کہ اس نے زمانی حیثیت کو اتنی غیر معمولی اہمیت دی ہے کہ ہر علامت آفاقی بن جاتی ہے خواہ وہ زمین کے کسی خطہ میں تشکیل پائی ہو۔ اسی طرح فروم مکانیت پر اس قدر زیادہ زور دیتا ہے کہ علامت کی تفاعلی صفت معدوم ہو کر رہ جاتی ہے جو ایک لحاظ سے بقول ینگ علامت کی موت ہے۔ ایک علامت اسی وقت تک زندہ رہتی ہے جب تک اس کی توانائی خاص معاشرتی عمل کے لئے مفید مطلب ہوتی ہے۔ لیکن جب یہ افادیت ختم ہو جاتی ہے تو اس علامت کی توانائی منتشر ہو کر دوبارہ نفسیہ (PSYCHE) میں مدغم ہو جاتی ہے۔ گویا علامت کی تفاعلی صفت کے فنا ہوتے ہی علامت بھی فنا ہو جاتی ہے۔ بہر حال اگر ایک طرف علامت زمانی حیثیت سے زندہ رہتی ہے تو دوسری طرف اس کو ایک خاص خطۂ ارض سے تعلق رکھنا ہوتا ہے۔ اسی وجہ سے ایک علامت کسی خاص عرصہ تک ہی ترسیلی توانائی کے ساتھ زندہ رہتی

ہے۔ اس کے بعد اسی خطہ میں وہ ناقابل فہم یا مردہ ہو جاتی ہے۔ اسی طرح علامتیں اپنے مخصوص خطۂ زمین سے کبھی گہرا اور اٹوٹ تعلق رکھتی ہیں جس میں وہ زیادہ حسن و خوبی کے ساتھ سمجھی جاسکتی ہیں بہ نسبت دوسرے خطے کے، فروم اسے علائم کی مقامی بولی (DIALECT) قرار دیتا ہے لیکن یہ نام موزوں نہیں ہے کیوں کہ علاوہ چند حیاتی (BIOLOGICAL) علائم کے تقریباً تمام علائم مقامی عصبیت (BIAS) کا شکار ہوتے ہیں۔ اس کے بغیر انسانی معاشرہ اور ادب میں تنوع پیدا نہیں ہو سکتا کیوں کہ ادب اور شخصیت کا رشتہ انفرادی نہیں، اجتماعی ہوتا ہے۔ علامت کے ذریعہ فن کار پورے معاشرے یا تہذیب کی شخصیت کو استواری فراہم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اسی وجہ سے ایک معاشرے یا تہذیب کے علائم اور دوسری تہذیب کے علائم میں تنوع ہوتا ہے۔ ادبی علائم میں تنوع صرف ہیئتی نہیں ہوتا بلکہ جمالیاتی بھی ہوتا ہے کیوں کہ ہر معاشرہ یا تہذیب کے خیال و تصور کا حیطۂ حوالہ (FRAME OF REFERENCE) جداگانہ ہوتا ہے۔ چنانچہ جمالیاتی اقدار میں بھی اختلاف ہو جاتا ہے اور ان کے باہمی عمل سے جو علائم بنتے ہیں وہ اس تہذیب سے گہرا رابطہ رکھتے ہیں۔ اسی بنا پر کسی زبان کے علائم کو ہم اس وقت تک نہیں سمجھ سکتے جب تک اس تہذیب کے خارج و باطن سے ہم پوری طرح آگاہ نہ ہوں یا اس خاص علامت کے پس منظر سے مانوس نہ ہوں۔ تہذیب ایک ثانیہ میں نہیں بن جایا کرتی، بلکہ بقول فانی 'بستے بستے بستی ہے'۔ اس تمام عرصہ میں معاشرتی مشاہدات و تجربات کا عمل ہیئت و صفت کا ردّ و قبول مسلسل جاری رہتا ہے۔

اردو ادب میں زمانی و مکانی رشتہ میں فصل کی وجہ سے علامت کی ناکامی کی مثالیں ہمیں بہ آسانی مل سکتی ہیں۔ ایک طرف وہ علامتیں جو مکانی ہونے کے باوجود زمانی قدر کھو چکی ہیں۔ چنانچہ ان میں وہ کشش باقی نہیں رہی ہے جس کی وہ اہل تھیں۔ دوسری طرف وہ علامتیں ہیں جن کا کوئی زمانی تسلسل نہیں ہے۔ مکانی حیثیت سے بھی وہ اردو ادب کے حصار استناد سے رشتہ نہیں رکھتی ہیں۔ اس لئے انھیں عدم ابلاغ کی وجہ سے قبولیت عام حاصل نہیں ہو رہی ہے۔ اور وہ محض ذاتی نشان یا اشارہ بن کر رہ گئی ہیں۔ بہر حال ہمیں ماننا پڑے گا کہ علامت کی تشکیل ایک فرد کا کارنامہ نہیں ہوتا۔ اس میں معاشرہ اور وقت بھی برابر کے شریک ہوتے ہیں۔ اسی بنا پر مرفی علامت کے لئے معیار کو ناگزیر قرار دیتا ہے اور یہ حقیقت بھی ہے کہ وہ علائم جو ادب کے مزاجی معیار سے مطابقت رکھتے ہیں۔ انھیں ادب بغیر ردّ و قدح قبول کر لیتا ہے، لیکن جو علائم ادب کے مزاجی معیار پر پورے نہیں اترتے وہ یا تو مسترد کر دیئے جاتے ہیں یا نشانۂ بحث بن کر قدرے ترمیم قبول کرنے

پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ اور ادبی مزاج سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ علائم اور معیار کا رشتہ قائم رکھنے کا فریضہ نہ صرف ادب کی روایت انجام دیتی ہے بلکہ وہ اہل ادب بھی اس فرض میں شامل ہوتے ہیں جن کو اپنے ادب کے مزاج سے گہری واقفیت ہوتی ہے۔

ینگ نے پہلی بار اس حقیقت کا اعلان کیا کہ علامت کا رشتہ صرف ماضی سے ہی نہیں ہوتا بلکہ وہ مستقبل کی آرزوؤں، تمناؤں اور خواہشوں کی بھی نشان دہی کرتی ہے۔ مرفی نے اس بات کو دوسرے لہجے میں بیان کیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ علامت کا فریضہ شخصیت کی استواری اور تہذیب کے ارتقار میں ممد و معاون ہوتا ہے۔ یعنی وہ بھی مستقبل کی طرف علامت کی حرکت کا قائل ہے۔ لیون کے نظریہ کی ترجمانی کرتے ہوئے میں نے عرض کیا تھا کہ علامت کی حرکت دو سمتوں میں ہوتی ہے یعنی ماضی اور مستقبل! اس طرح علامت کو صرف ماضی کے پلو سے باندھ کر نہیں رکھا جا سکتا۔ اس کی پہنائیوں میں اس مستقبل کو بھی تلاش کرنا ہوگا جو کسی خاص زمانہ یا معاشرہ کا مقصود رہا ہے۔ کوئی علامت صرف ماضی پر ختم نہیں ہو جاتی بلکہ وہ اس منزل کی بھی نمائندگی کرتی ہے جسے بقول ینگ انسان نے اپنا مقدر بنا لیا ہے۔

ادبی نقطۂ نظر سے علامت کی تعریف یونانی لفظ سمبالین (SIMBALLEIN) سے شروع کی جاتی ہے۔ سمبالین کا مطلب ہے ایک ساتھ رکھنا۔ اس تعریف کی بنیاد پر اب تک یہی تصور عام رہا ہے کہ علامت کے معنیٰ ہیں ایک شے کا دوسری شے کے متبادل ہونا۔ اس خیال کو ارسطو کے مندرجہ ذیل خیال سے مزید تقویت حاصل ہوئی جو اس نے زبان کے بارے میں ظاہر کیا تھا:

> "منھ سے نکلنے والی آوازیں روح کے ولولہ کو ظاہر کرتی ہیں اور تحریری نشانات بولی جانے والی آوازوں کو ظاہر کرتی ہیں۔ جس طرح تمام انسان ایک جیسے تحریری نشانات نہیں رکھتے اسی طرح تمام انسان یکساں صوتی نشانات بھی نہیں رکھتے لیکن روح کا ولولہ جس کو یہ تمام نشانات براہ راست ظاہر کرتے ہیں وہ تمام انسانوں میں ایک جیسا ہے، جس طرح وہ اشیار بھی یکساں ہیں جن کی بہ طور نظیر یہ نمائندگی کرتی ہیں۔"

لیکن اس طرف زیادہ توجہ نہ دی گئی کہ ارسطو نے یہ بات بنیادی طور پر 'لفظ' کے بارے میں کہی تھی جو علامت نہیں نشان ہے، اس لئے نشان کو نظیر قرار دینے میں وہ حق بجانب تھا، لیکن ان کے متوازی وہ علائم بھی ہیں جن کے بارے میں شیلی کہتا ہے کہ:

"پردہ کے بعد پردہ اٹھایا جاسکتا ہے لیکن معنیٰ کا اندرونی ترین حسن رعنا
کبھی بے نقاب نہیں ہوپاتا۔"

بنابریں ارسطو کے بیان کو اساس بنانا گمراہ کن ہوگا کیوں کہ نشان میں وہ مستور حسن نہیں ہوتا جس کی نشان دہی تشیلی کرتا ہے لیکن بدقسمتی یہ ہے کہ علامت کو لفظ کا متبادل ہی تصور کیا گیا اور مروجہ تعریف کبھی بھی علامت کی گہرائی و گیرائی کا احاطہ نہ کرسکی۔

دانتے (DANTE) نے شدت کے ساتھ محسوس کیا کہ 'بدل' کے ساتھ جذبی صفت (EMOTIVE QUALITY) کو بھی اس تعریف میں شامل ہونا چاہیے۔ اس احساس کے پس پشت لانجائنس (LONGINUS) کی تحریر "ارتفاع کے بارے میں" (NO SUBLIME) تھی۔ یہ علامت کی تعریف میں ایک قابل لحاظ اضافہ تھا جس نے انیسویں صدی تک پہنچتے پہنچتے غیر معمولی اہمیت اختیار کرلی۔

ارسطو کے علاوہ گمراہی کا دوسرا سبب علامت، استعارہ، تمثال اور دیو مالا (MYTH) میں غیر معمولی مماثلت ہے، جس کی وجہ سے علامت کی تعریف میں کبھی اس صنائع کے خاندان کا خیال رکھا گیا جس سے علامت کا لاینفک تعلق ہے۔ ماضی میں جب کہ ولیم جیمز اور فرائڈ کے نظریات ابھی وجود میں نہیں آئے تھے۔ لوک (LOKE) اور برکلے (BERKELEY) کے نظریات نے کوشش کی کہ جمالیاتی علامت (AESTHETIC SYMBOL) اور علمی علامت (SCIENTIFIC SYMBOL) کے درمیان خط امتیاز کھینچیں لیکن یہ نظریات بھی بنیادی طور پر ارسطو کے تصور لفظ سے اپنا رشتہ منقطع نہ کرسکے۔ چنانچہ علامت کے معنیٰ میں وہ وسعت پیدا نہ ہوسکی جس کی وہ متقاضی تھی۔ البتہ یہ حقیقت ہے کہ جمالیاتی علامت کے تصور نے غور و فکر کے لئے نئے افق فراہم کر دیئے، اور کوشش کی جانے لگی کہ علامت کی نئی تعریف پیش کی جائے۔ لیکن انیسویں صدی کے آغاز تک جمالیات کے مقابلہ میں علم (SCIENCE) نے زیادہ اہمیت اختیار کرلی، یہاں تک کہ جیمز اور فرائڈ کے اثرات نے ایک بار پھر علامت کے معنیٰ کو غیر معمولی طور پر محدود کر دیا۔ ادب میں ولیم جیمز کے تصور کو ہنری جیمز نے پورے زور شور کے ساتھ پیش کیا اور اپنی ناولوں کے ذریعہ اس کے کامیاب انطباق کی مثالیں بھی پیش کر دیں۔ اس کے بعد پرسکوٹ (PRESCOTT) نے دلائل و براہین کے ذریعہ یہ ثابت کیا کہ علامت 'بدل' کے علاوہ اور کچھ نہیں ہے۔ فرائڈ خود چونکہ یونانی، لاطینی، جرمن، فرانسیسی اور انگریزی ادب سے مثالیں اپنے علمی نظریات کے لئے فراہم کیا کرتا تھا اس لئے اس کے متبعین کو تحلیل

نفسی کو ادب پر منطبق کرنے میں زیادہ دقت نہ ہوئی۔ فرائڈ نے جمالیاتی علامت کو یکسر نظر انداز کر دیا۔ اور صرف علمی علامت کو حقیقت کل قرار دیا۔ اس لیے اس نے بالکل میکانکی انداز میں علامت کی توضیح کی اور معنی کو غیر معمولی طور پر محدود کر دیا۔ اس کا ادب میں ایک علمی مظاہرہ اوگڈن (OGDEN) اور رچرڈز (RICHARDS) کی سیر حاصل تصنیف معنی کے معنی (MEANING OF MEANING) میں نظر آتا ہے۔ اس محدودیت پر ڈینگ نے بہت مناسب انداز میں تنقید کی کہ علامت کو نشان یا نظیر قرار دینا بنیادی غلطی ہے کیونکہ نشان یا نظیر صرف سادہ مماثلت ہیں جب کہ علامت پیچ در پیچ ہوتی ہے۔ مزید برآں اول الذکر دونوں صنائع صرف ظاہری ابلاغ تک اکتفا کرتے ہیں جب کہ علامت خیال و جذبہ کی توانائی کے اخراج اور ارتفاع دونوں کے فرائض انجام دیتی ہے۔ نشان و نظیر امتداد زمانہ سے اپنے معنی میں محدود ہو جاتی ہیں اور جامد حقیقت بن جاتی ہیں۔ لیکن بقول ولسن نائٹ (WILSON KNIGHT) علامت کی زبان غیر مختتم ہوتی ہے، یہ ایک زندہ حقیقت ہوتی ہے اور اس کے معنی کا سلسلہ ابد تک جاری رہ سکتا ہے۔ اگر کسی مرحلہ پر علامت اس صفت سے محروم ہو جائے تو وہ جامد ہو جائے گی اور مر جائے گی۔ پھر وہ علامت نہیں رہے گی، نشان بن جائے گی یا نظیر ہو جائے گی۔

نشان اور علامت میں امتیاز کرتے ہوئے لیمکر (LOEMKER) لکھتا ہے کہ اگر دو اشیاء یا واقعات فطری طور پر ایک دوسرے سے متعلق ہو جائیں اور ایک شے یا واقعہ دوسری شے یا واقعہ کے لیے مہیج کا فریضہ انجام دے تو وہ نشان کی حیثیت اختیار کرے گا۔ مثلاً بجلی کا چمکنا بارش کی نشانی ہے، بارش رومان اور زندگی کی نشانی ہے اور بعض حالات میں تکلیف و پریشانی کی نشانی ہے۔ گویا جب ایک نشان ردعمل کے طور پر ایک معینہ عمل پر ہی آمادہ کرے تو اسے نشان ہی کہا جائے گا۔ اس مثال میں وہ پہلو پوشیدہ ہے جو اس امر کی غمازی کرتا ہے کہ نشان میں ہی علامت کے بیج کی کونپلیں پھوٹ رہی ہیں یعنی بارش رومان و زندگی کی بھی نشانی ہے اور تکلیف و پریشانی کی بھی۔ گویا جب نشان میں وسعت پیدا ہو جاتی ہے تو وہ علامت بن جاتا ہے لیکن اس وسعت کے لیے جس صفت کی ضرورت ہے وہ شعوری یا تصوری حوالہ ہے جو انسانی تجربہ و تاثر کی وجہ سے علامت میں جامعیت کے ساتھ رچ بس جاتا ہے۔ عام طور سے علمی علامت کے موئدین اس صفت کو نظر انداز کر دیتے ہیں اور صرف مماثلت کی وجہ سے علامت کو گھٹا کر نشان بنا دیتے ہیں کہ جس طرح نشان (SIGN) اور نشان زدہ (SIGNATUM) میں تعلق

ناگزیر ہوتا ہے اسی طرح علامت اور علامت شدہ (THING SYMBOLISED) میں رشتہ ضروری ہوتا ہے۔ حالانکہ نشان میں تعلق صرف ایک سطح پر ہوتا ہے لیکن علامت میں یہ رشتہ مختلف سطحوں پر ہوتا ہے۔

تشبیہہ کے بارے میں ہم واضح طور پر جانتے ہیں کہ یہ دو اشیار کے درمیان موازنہ ہے اور اس صنعت میں تمام تشکیلی عوامل کو عیاں طور پر بیان کبھی کیا جاتا ہے، یعنی مشبہ، مشبہ بہ اور وجہ شبہ۔ اس لیے اس کے ساتھ عام طور پر علامت کا خلط مبحث ممکن نہیں ہوتا۔ البتہ استعارہ کو جو تشبیہہ کی ایک بہتر شکل ہے علامت کے ساتھ گڈمڈ کر دیا جاتا ہے۔ اس لیے ضروری معلوم ہوتا ہے کہ استعارہ کی بنیادی صفات کو مستحضر کر لیا جائے۔ استعارہ تشبیہہ کی طرح موازنہ نہیں 'بدل' ہے۔ اس میں مشبہ اور مشبہ بہ کے درمیان وجہ شبہ کے وسیلہ سے اتحاد ہونا چاہیے تاکہ مشبہ کی جگہ مشبہ بہ لے سکے۔ بصورت دیگر استعارہ تشکیل نہ پا سکے گا۔ ارسطو کہتا ہے کہ بظاہر دو متضاد اشیار میں جس قدر اعلیٰ مشابہت تلاش کی جائے گی اتنا ہی عمدہ استعارہ ہوگا۔ شیلی زبان ہی کو استعاراتی قرار دیتا ہے کیونکہ لفظ و معنی میں بظاہر کوئی تعلق نہیں ہوتا جیسا کہ فروم نے اپنے نظریہ میں بیان کیا ہے۔ ایک سادہ استعارہ میں مشابہت صرف ایک نقطہ پر ہوتی ہے لیکن مرکب استعارہ میں مشابہت متعدد و متفرق نقطوں پر ہوتی ہے۔ اسی وجہ سے پارکھرسٹ (PARKHURST) اس کی چار قسمیں بیان کرتی ہے:

(ا) مشبہ اور مشبہ بہ دونوں احساس کے ایک ہی دائرہ سے۔

(ب) مشبہ اور مشبہ بہ دونوں احساس کے مختلف دائروں سے۔

(ج) ذہن اور روح کی تمثال سے عاری سرزمین ——— مجرد ——— حسی صفات سے مزین استعارہ۔

(د) متذکرہ بالا قسموں کے برخلاف: تجسیم۔ استعارہ میں حسی اشیار کا مجرد شکل میں استعمال۔

لیکن استعارہ جب اس سے بھی آگے بڑھتا ہے تو وہ علامت بن جاتا ہے یعنی جب پوری تصویر (IMAGE) فوق التجربہ قدر (TRANSCENDENTAL VALUE) پر منطبق ہونے لگے تو وہ استعارہ نہیں رہتی علامت ہو جاتی ہے۔ اس لطیف فرق سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ جہاں استعارہ کی سرحد ختم ہوتی ہے وہاں سے علامت کی سرزمین شروع ہوتی ہے۔

تمثال اپنی تشکیل میں اکثر استعارہ کا بھی سہارا لیتی ہے، اس لئے جہاں ایک طرف یہ استعارہ سے خلط ملط ہو جاتی وہاں دوسری طرف علامت سے بھی الجھ جاتی ہے۔ مزید برآں

استعارہ اور علامت دونوں کے لیے ذہنی یا حسّی تمثال کو نمایاں کرنا ضروری ہوتا ہے۔ اس کے باوجود تمثال کو علامت نہیں کہا جاسکتا، کیوں کہ بقول ڈی۔ ایچ۔ لارنس (D.H. LAWRENCE) تمثال متعین معنیٰ کی حامل ہوتی ہے لیکن علامت کے معنیٰ کا تعین اتنا آسان نہیں ہوتا۔ نفسیاتی نقطۂ نظر سے تمثال ماضی کے ان تجربات کا سرمایہ ہوتی ہے جو ذہن اپنی یادداشت میں محفوظ رکھتا ہے اور مختلف حواس (SENSES) کے ان تجربات کو اپنی تخیل کے سہارے نئی صفات کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ علامت جیسا کہ ژنگ نے واضح کیا ہے صرف ماضی پر منحصر نہیں ہوتی بلکہ مستقبل کی آرزوؤں اور تمناؤں کی بھی نمائندگی کرتی ہے۔ لیون کا نظریہ بھی اس کی تائید کرتا ہے کیوں کہ فرد جب اپنے مقصد کے حصول کی کوشش کرتا ہے تو وہ ماضی کے ساتھ مستقبل کو بھی ملا لیتا ہے۔ تمثال کے بارے میں ایلیٹ (ELIOT) اور ایزرا پاؤنڈ (EZRA POUND) وغیرہ نے اس امر پر زور دیا ہے کہ یہ صرف حسی نہیں، ذہنی بھی ہوسکتی ہے، لیکن نہ صرف یہ لوگ بلکہ ٹوُوی (TUVE) اور کرموڈ (KERMODE) بھی جب تفصیل میں جاتے ہیں تو ان کی ذہنی تمثالیں حسّی تمثال تک ہی محدود ہوکر رہ جاتی ہیں۔ اس لیے تمثال کو حواس خمسہ سے غیر متعلق کرنا اسے اس کے فطری حسن سے محروم کر دینا ہے اور یہ کسی طرح ممکن بھی نہیں ہوتا۔ بہر حال تمثال کے لیے تعین ضروری ہوتا ہے۔ یہ حواس کے ذریعہ دو اشیا میں نظیر پیدا کر دیتی ہے۔ اس طرح یہ صرف نمائش (PRESENTATION) ہی نہیں نمائندگی (REPRESENTATION) بھی کرتی ہے۔ مثلاً کوئی بصری تمثال (EIDETIC IMAGE) صرف کسی ادراک (PERCEPTION) ہی کو نہیں پیش کرتی بلکہ اس کے پسِ پشت کوئی داخلی شے بھی ہوتی ہے جو اس فنی حسن کی ضامن ہوتی ہے۔ جس کی بنا پر شاعر یا ادیب نے اس سے فائدہ اٹھایا ہے۔ البتہ جب کوئی تمثال اپنی تفصیل سے محروم ہوجاتی ہے اور اس کا حسّی عنصر بھی کم ہوکر ذہنی جامعیت میں تبدیل ہوجاتا ہے تو تمثیل سمٹ جاتی ہے اور علامت بن جاتی ہے کیوں کہ یہ اپنی بیانیہ صفت سے محروم ہوجاتی ہے اور وہ استدلال بھی کھو دیتی ہے جو اس کی اصل توانائی ہے۔

دیومالا بھی تمثال کی طرح بیانیہ ہوتی ہے اور اپنی اصل جگہ متعدد اور متنوع تمثالوں کا مجموعہ ہوتی ہے لیکن اصل اہمیت استدلال کو نہیں ہوتی۔ لارنس تو یہ بھی کہتا ہے کہ اس کے لیے کوئی اخلاق یا مقصد بھی ضروری نہیں ہوتا اور نہ کسی دیومالا سے کوئی نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے۔ دراصل یہ ایک کوشش ہوتی ہے جس کے ذریعہ انسان اپنے تمام تجربات بیان کرتا ہے جو بہت

گہرے ہوتے ہیں، اتنے گہرے کہ وہ روح اور خون میں سموئے ہوئے ہوتے ہیں۔ دیومالا ان تجربات کی صرف ذہنی وضاحت یا بیان پیش کرتی ہے، اس سے زیادہ کچھ نہیں۔ اس طرح تمثال صرف ایک جزو ہوتی ہے اور دیومالا کُل۔ اس طرح یہ اجزا یعنی تمثالیں علائم بن سکتی ہیں لیکن کل یعنی دیومالا علامت نہیں بن سکتی کیوں کہ ان کا بحیثیت کل کوئی مطلب نہیں ہوتا۔ وہ محض انسانی تجربہ، جذبہ اور احساس کی اکائی کی حیثیت رکھتی ہے۔ انھیں کہیں توڑا نہیں جا سکتا۔ برخلاف اس کے علامت کا مقصد ذات کے عمیق جذبات اور محرکات کو جو فہم سے بالاتر ہیں، اکسانا ہوتا ہے۔ گویا علامت جذباتی تجربات کا پہلو دار مجموعہ ہے اور اس مجموعہ کو توانا علامت کی شکل اختیار کرنے میں صدیاں لگ جاتی ہیں۔

دیومالا کے وہ اجزا جو علامت کا فریضہ انجام دیتے ہیں بیسویں صدی کے آغاز میں ماہرین عمرانیات و علم الانسان کی توجہ کا مرکز بن گئے۔ سب سے پہلے فریزر (FRAZER) نے ان پردوں کو اٹھانے کی کوشش کی جو مافوق الفطری عناصر پر پڑے ہوئے تھے۔ اس نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ دیومالا کا ایک ایک کردار اور واقعہ اپنے پس پشت ابتدائی انسان کے ان تجربات اور جذباتی تاثرات کا سرمایہ رکھتا ہے جس کو بہ شدت محسوس کیا گیا ہے۔ اس کی توجہ زیادہ تر جنسی تعلقات اور معاشرتی نظام کی طرف رہی۔ انسانی عمل کا تجزیہ اس نے جس عالمانہ انداز میں کیا اس نے لفظ اور خیال کی ابتدا کے بارے میں سوچنے کے لیے زاویے فراہم کر دیئے۔ اسی زمانہ میں فرائڈ نے نفسیاتی نقطۂ نظر سے دیومالا کا تجزیہ کیا۔ وہ انھیں نتائج تک پہنچا جو فریزر کے تھے، حالانکہ وہ فریزر سے متاثر نہیں تھا۔ ان دونوں اہل علم نے موجودہ صدی کے نظریۂ زبان (THEORY OF LANGUAGE) میں ایک انقلاب برپا کر دیا۔ اب زیادہ تر توجہ اس طرف مرکوز ہو گئی کہ ہر لفظ، نشان یا علامت کی جڑیں ابتدائی انسان کے عمل اور لاشعور میں تلاش کی جائیں۔ اس طرح گویا زبان کا مطالعہ کولرج (COLERIDGE) کے اس قیاس کی روشنی میں کیا جانے لگا کہ ہر لفظ اپنے پس منظر میں ایک جذباتی کائنات رکھتا ہے۔ ژُنگ نے دیومالا کو صرف جنس تک محدود نہیں رکھا بلکہ اس میں انسانی شخصیت کے تمام عوامل کو تلاش کرنے کی کوشش کی، چنانچہ لفظ کا وہ تصور وسیع ہو گیا جو فریزر اور فرائڈ کی وجہ سے محض نشان کی حد تک محدود ہو گیا تھا۔ ژُنگ کے نظریہ کے مطابق دیومالا صرف ماضی کے تجربات تک محدود نہیں ہوتی بلکہ ماضی کے انسان کی آرزوؤں اور تمناؤں یعنی مستقبل کی مطلوبہ صورت گری کی بھی نمائندہ ہوتی ہے۔ اس طرح دیومالا بھی اس ارتقا کی نمائندہ بن گئی جو انسان اپنے جذبات و خیالات کے ارتفاع کے لیے تیار کرتا رہا ہے۔

دیومالا کو اس کی پراسراریت ادب کے لیے ہمیشہ پر کشش بنائے رہی ہے۔ ثنویت اور تثلیث کے عقائد کے عام ہونے سے قبل تک فرد فطرت کی قوتوں میں شرک کا قائل تھا، جس کی وجہ سے کرداروں کی رنگارنگی نے اس کے تصورات و اعتقادات میں ایک حسین دنیا سجادی۔ وہ ہر فطری قوت کو اس کی مثالی شکل میں دیکھنے کا خواہش مند ہو گیا جس کے لیے اس کے تخیل نے اس کو بلند سے بلند تر پرواز کی طرف مائل کر دیا۔ شرک میں وہ ہر صفت کی انتہا تک پہنچ گیا اور ہر صفت کے لیے اس نے اپنی مادی دنیا کو اساس بنا کر مثالی دنیا کی صورت گری کی۔ اس طرح مشرکانہ ادب میں تمثالیں انتہائی عینی شکل میں شامل ہوئیں۔ ان سے جو علائم اخذ کیے گئے وہ بھی عینی ثابت ہوئے۔ ثنویت، تثلیث اور توحید میں ایسے کردار بکثرت ملنے مشکل تھے اس لیے ہر فطری توانائی کے لیے ایک عینی علامت کا متعین ہونا بھی دقت طلب ہو گیا۔ چنانچہ ان مذاہب کے ادب میں بھی مشرکانہ علائم غیر ارادی طور پر راہ پاتے رہے کیوں کہ اس کے بغیر ادب میں تنوع پیدا کرنا مشکل نظر آتا تھا۔ یہ خطرہ مغربی ادب کے لیے بہت پریشان کن ثابت ہوا۔ چنانچہ آلٹزر (ALTIZER) جیسے عیسائیوں نے دیومالا اور مذہب کے امتیاز کو ختم کرنے کی کوشش کی تاکہ عیسائیت کی دیومالا ترتیب دی جاسکے۔ خواہ یہ کوشش معقول ہو یا نہ ہو لیکن اس کے ذریعہ دیومالا کو نئے معنیٰ دینے کی کوشش ضرور کی گئی۔ ٹلک (TILLICH) نے اس نقطۂ نظر کے تحت علامت کی تعریف اس طرح کی ہے کہ :

> "علامت کا عظیم فریضہ یہ ہے کہ وہ اس قوت کی نشان دہی کرے جو اس کی قوت سے بالاتر ہے۔ حقیقت کی ان سطحوں کو عیاں کرے جو بہر نوع مسدود ہیں اور انسانی ذہن کی ان سطحوں کو عیاں کرے جن کا ہمیں علم نہیں ہے۔"

آلٹزر نے اس تعریف کی روشنی میں یہ تقاضا بھی کیا کہ علامت، انسان، کائنات اور ذاتِ مقدس کے درمیان رشتہ اور ہم آہنگی تلاش کرے، جس کے لیے علامت کو حقیقت اور ذاتِ مقدس کے مابین مشابہت بھی تلاش کرنی ہو گی۔ جب تک یہ مشابہت فراہم نہیں ہو جاتی حقیقت اور ذاتِ مقدس کے درمیان رابطہ ختم ہو جاتا ہے اور انسان اپنے تاریخی وجود کی واقعیت اور حقیقت سے منھ موڑ لیتا ہے اور ناپاکی کے گڑھے میں گر جاتا ہے۔ اس طرح مذہبی علامت اور دیومالائی علامت کے درمیان پاکی اور ناپاکی کے قطبین ہیں اور یہی ان دونوں کے درمیان رشتہ بھی ہے۔ علامت کے اس مذہبی نظریہ کو پیش کر کے اس نے ان مشرکانہ علائم کی توجیہہ کرنی چاہی ہے جو

شیکسپیر، ملٹن، ڈانٹے، بلیک اور دوسرے شاعروں اور ادیبوں نے عیسائی علائم کے ساتھ استعمال کیے ہیں۔ حالانکہ اس توجیہہ میں وہ جان نہیں ہے جو کیسرر (CASSIRER)، سوسن لینگر (SUSANNE LANGER) اور الیڈ (ELIADE) کے تجزیہ تاریخ میں پائی جاتی ہے، لیکن یہ ضرور ہے کہ مذہبی علائم اور دیومالائی علائم میں امتیاز کا ایک زاویہ منظرِ عام پر آیا ہے۔ اسی زاویہ کے پیشِ نظر ولسن نائٹ نے علامت کا عیسائی ادبی تصور پیش کیا ہے۔ اس نے علامت کے لیے اخلاق اور روحانیت کو معیار قرار دیا لیکن بحیثیت نقادِ ادب وہ یہ فیصلہ نہ کر سکا کہ ادب کا اخلاق اور اس کی روحانیت کیا ہو۔ چنانچہ اس نے ہر اعلیٰ ادب کو اخلاقی اور روحانی قرار دے دیا اور مثال کے طور پر شیکسپیر کے یہاں سے عیسائی علائم پیش کر دیئے۔ اس جائزہ سے یہ اندازہ صاف طور پر ہو جاتا ہے کہ دیومالا اور مذہب کے درمیان مفاہمت کرنے والے نقّادوں کے ذہن خود الجھے ہوئے ہیں۔ وہ اب تک یہ نہیں سمجھ سکے ہیں کہ ان کا مقصد کیا ہے اور دیومالائی علائم سے وہ خائف کیوں ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ جس تہذیب کی وہ نمائندگی کرنا چاہتے ہیں وہ ان کو ایک مستحکم اور قائم بالذات معاشرہ فراہم نہیں کرتی۔ ان کے ذہنوں کے تاریک گوشوں میں دبکے بیٹھے ہوئے توہمات اب تک باہر نہیں نکل سکے ہیں۔ چنانچہ وہ ان علائم سے دامن نہیں چھڑا سکتے جو ان کو دیومالا نے فراہم کیے ہیں۔ ثانیاً مغرب میں مذہبی جمود نے انسان کو رفتہ رفتہ مذہب سے بیزار کر دیا۔ صنعتی انقلاب نے مذہب کی رہی سہی اہمیت کو بھی ختم کر دیا اور رومانی تحریک نے عیسائیت سے یکسر گلو خلاصی کی سعی کی۔ اس نے صرف فطرت سے علائم کو اخذ کرنے کی کوشش کی جس کے نتیجے میں وہ علائم بھی راہ پا گئے جو یونانی دیومالا پیش کر چکی تھی۔ اپنے ماحول سے رشتہ کمزور ہونے اور ماضی بعید کی طرف ایک بار پھر مڑ کر دیکھنے نے ایک نیا ذہنی و جذباتی سفر شروع کرا دیا۔ فرانس کی رومانی تحریک نے ماضی اور ماحول پر فرد کو زیادہ اہمیت دے دی جس کی وجہ سے ذاتی یا اتفاقی علائم کو فروغ حاصل ہوا جو بہت محدود تھے۔ اور لیون کی اصطلاح میں ان میں حرکیت تو تھی ابلاغ نہیں تھا۔ شاید یہی وجہ ہو کہ رمبو (RIMBAUD) نے اپنی ادبی زندگی کا خاتمہ اس طرح کیا کہ اس نے اپنے مسودات جلا دیے اور ابی سینیا (ABYSSINIA) چلا گیا تاکہ شکار کھیلے اور ہاتھی دانت کی تجارت کرے۔ بہر حال رمبو کے بعد ملارمے (MALLARME) سے ویلیری (VALERY) تک مثالی حسن کی تلاش جاری رہی۔ روایتی یا آفاقی علائم کی طرف رجحان کم رہا۔ اس لیے زبان میں زیادہ سے زیادہ شعریت پیدا کرنے کی کوشش کی گئی اور الفاظ کے عقلی مواد (INTELLECTUAL CONTENTS)

کو کم سے کم کرنے کی کوشش کی گئی، جیسا کہ می شو (MICHAUD) ورلین (VERLAINE) کی شاعری کے بارے میں کہتا ہے کہ زبان کی تسخیر کر کے ترنم میں اسے دوبارہ جذب کر لیا گیا ہے۔" بہر حال تحریک علائم کے دور میں واضح طور پر ہم دیکھتے ہیں کہ فرد اور ماضی کا رشتہ کمزور ہو گیا ہے اور اب فرد خود اپنا ورثہ اپنے حال سے فراہم کرنا چاہتا ہے چنانچہ بقول فروم ان علائم کے طویل حواشی کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ انیسویں صدی میں ماضی کے ورثہ کے فقدان کو شدت سے محسوس کیا گیا چنانچہ ییٹس (YEATS) نے خود اپنی ایک دیو مالا تیار کرنی چاہی جس میں اس کے روحوں کو دوبارہ بلانے کے مشغلہ کو بڑا دخل تھا۔ وہ علمی تحریک (SCIENTIFIC MOVEMENT) سے کچھ زیادہ مطمئن نہیں تھا۔ وہ سمجھتا تھا کہ اس تحریک کے ذریعہ انسان غیر معمولی طور پر خارجی ہوتا جا رہا ہے جس کے نتیجہ میں الفاظ اپنے داخلی حسن سے محروم ہوتے جا رہے ہیں اور علائم کی ناقابل تشریح توانائی مفقود ہوتی جا رہی ہے۔ اسی زمانہ میں ایلیٹ، پاؤنڈ، ہیوم وغیرہ فریزر سے متاثر ہو کر دیو مالائی علائم کی طرف دوبارہ متوجہ ہو چکے تھے۔ انھوں نے ایک بار پھر انسان کے اس ٹوٹے ہوئے رشتہ کو قائم کرنا چاہا جو وہ اپنے ماضی سے رکھتا تھا۔ دوسری طرف نفسیات میں فرائڈ، ینگ، فروم وغیرہ نے ماقبل تاریخ کے انسان کے معاشرہ، تہذیب، جذبات، تجربات اور تاثرات کی توجیہہ، عمرانیات اور علم الانسان کی روشنی میں کرنی شروع کر دی جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ علائم کی کھوئی ہوئی میراث اسے پھر واپس مل گئی اور وہ صرف عینی یا رومانی نہیں رہا۔ اس کی شخصی اور ذاتی محدودیت ختم ہوئی اور اس میں دائمی اور آفاقی صفات پیدا ہوئیں۔

اس جائزہ سے ہمیں اندازہ ہوتا ہے کہ علامت کبھی بھی محدودیت پر قانع نہیں رہی ہے، اسے جب کبھی ماضی سے منقطع کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ وہ سسکنے لگی ہے اور ناقابل فہم ہو گئی ہے۔ اسی طرح جب اسے صرف ماضی تک محدود رکھنے کی کوشش کی گئی ہے اور حسابی انداز میں اس کے مفہوم کو متعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے تو وہ سمٹ کر یا تو نشان بن گئی ہے یا پھر رقیق ہو کر تمثال ہو گئی ہے۔ علاوہ ازیں جب ایک علامت کو اپنی سرزمین سے اکھاڑ کر کسی اجنبی مٹی میں بونے کی کوشش کی گئی ہے تو اس کے گل و برگ مرجھا گئے ہیں اور وہ لنڈ منڈ خار دار جھاڑی بن گئی ہے۔ علامت کے لیے یہ بھی ضروری نہیں رہا ہے کہ وہ صرف دیو مالا، اساطیر یا داستانوں تک اپنی عمل داری محدود رکھے بلکہ اس نے معاشرہ اور مذہب سے بھی خاطر خواہ اخذ و مواخذہ کیا ہے۔ اردو ادب اس کی اچھی مثال پیش کرتا ہے۔ اس کے علائم عام طور سے ان تہذیبوں سے

ماخوذ رہے ہیں جن سے ان کا رابطہ رہا ہے۔ سامی تہذیب کی خانہ بدوش زندگی سے لے کر ہند آریائی تہذیب کے آداب و اطوار، اعتقادات و تصورات سب نے اس میں راہ پائی ہے۔ اگر ایک طرف اس میں خدا و شیطان، زاہد و رند، پیر مغاں و دَیر، گل و بلبل، ساقی و شراب، برق و خرمن بطور علائم استعمال ہوئے ہیں تو سمت کاشی سے چلنے والا 'بادل' بندرابن تک گیا ہے۔ ان علائم میں وہ تہذیبی ورثہ اپنی پوری رعنائی کے ساتھ جلوہ گر ہے جو نسلاً بعد نسل اس قوم کو منتقل ہوتا رہا ہے۔ ان علائم میں ایک استحکام رہا ہے اور یہ معاشرہ کے معیار اور اس کی اقدار کی پوری پاسداری کرتے رہے ہیں۔ اس کے باوجود اس ادب نے نئے علائم کے لیے کبھی کبھی راہ مسدود نہیں کی، مثلاً اقبال کے یہاں شاہین خودی، مومن وغیرہ کے علائم پچھلے سرمایہ میں اضافہ ہیں۔ مگر ان علائم کی تشکیل میں اقبال کا طریقہ ذاتی اور اتفاقی نہیں رہا ہے۔ انھوں نے زمانی و مکانی رشتہ کو کبھی نہیں توڑا ہے۔ انھوں نے اس جذباتی رنگ آمیزی اور فکری ارتفاع کا بھی خیال رکھا ہے جو نئے علائم کے ابلاغ کے لیے ضروری ہیں۔ ان کے علائم کی حرکیت حال سے ماضی اور حال سے مستقبل کی طرف ہے۔ چنانچہ وہ ارتقائی تسلسل نہیں ٹوٹ پاتا جو معاشرہ کے عرصۂ حیات کے لیے شہ رگ کی سی اہمیت رکھتا ہے۔ □

۱۹۶۸

اجتماعی لاشعور اور افسانہ

یادیں زنجیر کی کڑیوں کی طرح ذہن کے نہاں خانوں میں ایک میں ایک جڑتی چلی جاتی ہیں اور کڑیوں کا ایک سلسلہ تیار ہوتا چلا جاتا ہے۔ چھوٹی یادیں، بڑی یادیں، اہم اور غیر اہم یادیں سب ہی مربوط اور غیر مربوط ذہن کے طاقِ نسیاں میں پڑی رہتی ہیں۔ استدادِ زمانہ انھیں گرد آلود کر دیتا ہے۔ ہم ان کی طرف سے بے توجہ ہو جاتے ہیں مگر یہ ویسی ہی جامد اور زنگ خوردہ پڑی رہتی ہیں۔ گرد کی تہیں دبیز ہوتی جاتی ہیں، ان کے نقش و نگار دھندلے پڑتے جاتے ہیں اور ان کی اصل شکل پہچاننا ہمارے لیے مشکل ہو جاتا ہے۔ مگر یہ یادیں انھیں تاثرات کا ماحصل ہوتی ہیں جو ہمارے اپنے ہیں، جن پر سے اگر گرد کی تہیں صاف کر دی جائیں تو ہم پکار اٹھیں گے کہ یہ تو وہی ہیں جن میں ہمارے احساسات و جذبات کے تاثرات شامل ہیں، جن میں ہماری شخصیت کے عوامل اور رجحانات کی کارفرمائیاں ہیں۔ ان یادوں کے سلسلے میں یادداشت پر کام کرنے والے سب سے بڑے پیش رو محقق ایبنگ ہاس (EBBINGHAUS) نے کہا تھا کہ ان میں کمی تو ضرور واقع ہوتی ہے، ان کے نقوش دھندلے تو پڑ سکتے ہیں، لیکن کوئی بھی یادداشت ہمیشہ کے لیے محو نہیں ہو سکتی۔ فرائڈ کا تو کہنا یہ ہے کہ یادداشت میں کوئی کمی واقع ہی نہیں ہوتی۔ ہجوم تاثرات و تجربات کی بنیاد پر معاشرتی یا خارجی ماحول سے استواری کی غرض سے شعور ان میں سے کچھ کا انتخاب کر سکتا ہے، کچھ کو تازہ رکھ سکتا ہے لیکن باقی یادیں لاشعور کی نذر ہو جاتی ہیں اور وہاں بے توجہی یا شعور کی بے اعتنائی کی وجہ سے ابھر نہیں پاتیں۔ فرائڈ کے شاگرد اوٹو رینک (OTTO RANK) کا کہنا ہے کہ یہ یادیں ہماری بعدِ ولادت کی زندگی تک ہی محدود نہیں رہتیں، بلکہ ان کا سلسلہ قبل ولادت کی یادوں تک دراز ہوتا ہے۔ قبل ولادت کی یادیں تاریکی، گرمی، انفعال اور احتظاظ بطن وغیرہ کی نوعیت کی ہیں۔

جن کو نومولود بعد ولادت کی زندگی میں اکثر یاد کرتا ہے اور صدمہ کا اظہار کرتا ہے۔ پھر وہ سماجی یا خارجی ماحول سے مانوس ہوتا جاتا ہے اور یہ یادیں لاشعور میں دفن ہوتی جاتی ہیں۔

دراصل اٹو رینک نے یہ نقطہ نظر فرائڈ کے باغی شاگرد ژینگ (JUNG) سے متاثر ہو کر قائم کیا ہے ورنہ خود فرائڈ لاشعور کی اس قدر وسعت کا قائل نہ تھا۔ ژینگ نے لاشعور کی دو اقسام پیش کی ہیں جو انفرادی لاشعور اور اجتماعی لاشعور ہیں۔ موخرالذکر لاشعور کی زیادہ راسخ قسم ہے۔ اس کی نوعیت کیا ہے؟ شعوری طور پر ہمارے لیے جاننا ناممکن ہے۔ علاوہ اس کے کہ انفرادی لاشعور کے ذریعہ ہم اس کی پہنائی کا اندازہ کرنے کی کوشش کریں۔ ظاہری طور پر ہماری بعض جبلتیں ضرور اس کی غمازی کرتی ہیں۔ مثلاً بیا چڑیا ایک ہی نوعیت کا گھونسلہ کیوں بناتی ہے۔ ہم اپنے پیروں پر ہی کیوں چلتے ہیں اور ہاتھوں کو چوپایوں کی طرح چلنے میں استعمال کیوں نہیں کرتے؟ ایسے سوالوں پر ہم کبھی بھی غور نہیں کرتے اور نہ غور کرنے کی ضرورت محسوس کرتے ہیں۔ یعنی ہمارا یہ عمل لاشعوری اور جبلی ہوتا ہے۔

جبلتیں بڑی حد تک متعین ہوتی ہیں لیکن اکثر اعمال میں یہ تعین نہیں ہوتا۔ بہت سی محرکات اپنی نوعیت کے لحاظ سے مختلف ہوتی ہیں لیکن ان کے لیے ہمارا ردِ عمل اکثر مماثل ہوتا ہے یا بعض اوقات ہماری محرکات یکساں ہوتی ہیں لیکن ہمارے ردِ عمل مختلف النوع ہوتے ہیں۔ ژینگ کے نزدیک یہ تنوع اور یکسانیت ماضی کی مرہونِ منت ہوتی ہے۔ ہر عمل اور ہر محرک کے پیچھے ایک اجتماعی تاریخ ہے جو ہمارے آبا و اجداد سے برابر روبہ عمل ہے۔ تاریخ کا یہ دھارا بہتا رہا ہے اور اس نے رفتہ رفتہ غیر محسوس طور پر اپنا ایک راستہ اور ایک رفتار مقرر کر لی ہے۔ اس کے تموج اور بہاؤ میں تیز رفتاری اور سستی واقع ہو سکتی ہے، لیکن یہ دھارا کسی بھی تہذیب میں یکسر بدل نہیں سکتا۔ اس دھارے سے ہم اس قدر مانوس ہو چکے ہیں کہ ہم اسے اپنا سمجھتے ہیں۔ اس کی رفتار، اس کے پیچ و خم، اس کے نشیب و فراز سب ہمارا لاشعوری ورثہ بن چکے ہیں۔ ہم نے اس کی ابتدا اور اس کی ارتقا کے بارے میں کوئی تجربہ نہیں کیا ہے۔ ہزار ہا سال پہلے ہمارے آبا و اجداد نے اس کی ہیئت کی تشکیل میں اپنے تجربات و تاثرات کے ذریعہ حصہ لیا تھا۔ ان تجربات و تاثرات کا ابلاغ لاشعوری طور پر نسلاً بعد نسل ہم تک ہوتا رہا۔ چنانچہ جب کبھی ماضی کا کوئی تجربہ محسوس شکل میں سامنے آتا ہے تو ہم اس سے خود کو بے حد مانوس پاتے ہیں۔

ژینگ اس سے انکار نہیں کرتا کہ تجربات کا انحصار عضویاتی نظام پر ہے لیکن وہ ذہنی عمل کو

یکسر نظر انداز نہیں کرتا۔ وہ دعویٰ کرتا ہے کہ اجتماعی لاشعور کا سرمایہ ذہنی عمل کی کاوش سے مجتمع ہوا ہے۔ اس طرح اگر اس اجتماعی لاشعور کے نشانات تلاش کیے جائیں تو ذہنی عمل کا سہارا لینا پڑے گا۔ گویا لاشعور کے لیے صرف عضویاتی نظام ہی کافی نہیں ہے بلکہ وجدان کی منت پذیری بھی ضروری ہے۔

فرد نے ماضی میں جس طرح تجربے کیے ہیں یا جو فہم اسے حاصل ہوئی ہے اگر وہی تجربات یا تفہیمات ہمیں بھی حاصل ہوں تو یہ رجحان ینگ کے نزدیک نقشِ اوّلیں (ARCHETYPAL) ہوگا۔ یہ نقوشِ اوّل گویا ہمارے انہام کی ایسی ہیئت ہیں جو بہت پہلے تاریخی عمل کے تحت وجود میں آچکی تھیں یعنی شعور کے وجود میں آنے سے پہلے یہ وجود میں آچکی تھیں یہ نقشِ اوّل انسان کو اسی طرح انہام کا پابند کرتے ہیں جس طرح جبلتیں اپنے متعین عمل کے لیے فرد کو مجبور کرتی ہیں[1] یہ نقشِ اول ہمیشہ لاشعوری ہوتا ہے اس لیے اس کے بارے میں صرف مفروضہ ہی قائم کیا جا سکتا ہے، حتمی فیصلہ نہیں کیا جا سکتا۔ البتہ اس کے بارے میں آگاہی ان تمثالوں (IMAGES) کے ذریعہ حاصل کی جا سکتی ہے جو بہ تکرار ظہور پذیر ہوتی رہتی ہیں۔ یہ تمثالات بھی ہزاروں سال کے عمل کے ذریعہ ہیئت اختیار کرتی ہیں۔ ینگ کا قیاس ہے کہ ان تمثالات کی ہیئت کذائی اس زمانہ سے شروع ہوئی جب کہ انسان حیوانی پیکر سے انسانی پیکر میں ارتقاء کر رہا تھا۔ چنانچہ وہ دعویٰ کرتا ہے کہ بعض نقوشِ اوّل حیوانوں میں بھی پائے جاتے ہیں[2] یہ نقوشِ اوّل زندگی کے مختلف مراحل پر بار بار تجربہ میں آتے رہے چنانچہ ان کی یادوں کے نقوش گہرے پڑتے چلے گئے اور انھوں نے مختلف علامتوں کی شکل اختیار کر لی ____ فتح و شکست کی علامتیں، امید و بیم کی علامتیں، مسرت و غم کی علامتیں جو ہمارے قدیم ترین آبا و اجداد نے تجربہ کے ذریعہ اختیار کر لی تھیں۔ ان کے پاس گویائی کی صلاحیت نہیں تھی۔ وہ ابلاغ کے ترقی یافتہ ذرائع نہیں رکھتے تھے۔ وہ وحشی انسانوں کی طرح زندگی گذار رہے تھے۔ ان کے لیے ان علامتوں نے بڑی اہمیت اختیار کر لی تھی۔ اور پھر ان علامتوں کی عملی افادی حیثیت معدوم ہوتی گئی اور علامتی حیثیت باقی رہ گئی۔

اس تشریح کے بعد واضح طور پر یہ اندازہ ہو جاتا ہے کہ اجتماعی لاشعور کی اساس یہ نقوشِ اول ہی ہیں جو رفتہ رفتہ علامتوں، جذبات اور تمثالوں کے ذریعہ اپنا اظہار کرتے رہتے ہیں۔ اس

---

[1] CONTRIBUTION TO ANALYTICAL PSYCHOLOGY BY C.G. JUNG.

[2] TWO ESSAYS ON ANALITICAL PSYCHOLOGY BY C.G. JUNG.

طرح اگر ہم چاہیں تو ایک عام فرد میں اجتماعی لاشعور کا وجود تلاش کر سکتے ہیں۔ ہم بعض اوقات خوابوں میں دیومالائی تمثالات دیکھتے ہیں۔ یہ دیوتا، دیوی، دیو، پری، بھوت چڑیل، عجیب الخلقت انسان اور جانور جن کا ہم نے اپنی خارجی دنیا میں کوئی تجربہ نہیں کیا ہے لیکن جن کو مکمل شکل میں ہم اپنے خوابوں میں دیکھتے ہیں۔ دراصل وہی تمثالات ہیں جو ماضی کے واہمہ زدہ انسان کے ذہنی عمل نے اس کے پردۂ تصور پر لا کھڑی کر دی تھیں۔

ینگ نے اپنی زندگی کا بیشتر حصہ دیومالاؤں کے مطالعہ پر صرف کر دیا تھا۔[1] ان دیومالاؤں کو وہ انسانی فطرت کی اساس تصور کرتا تھا۔ اس کے استدلال کے مطابق دیومالا جب کوئی ہیئت اختیار کرتی ہے یا الفاظ کا جامہ اختیار کرتی ہے تو اس میں شعور کا عمل دخل ہو جاتا ہے۔ لیکن دیومالا کی روح پھر بھی باقی رہتی ہے۔ دیومالا کی روح سے اس کی مراد تخلیقی لگن، حسیات (FEELING) کا اظہار اور تحریک، اور مرکزی خیال یا داستان (کتھا) کا غالب حصہ ہے جو اجتماعی لاشعور کے منبع سے ابھرتی ہیں۔ دیومالائیں ایک طرح سے فطری حوادث کی ترجمانی کرتی ہیں۔ اس ترجمانی میں فرد کے تجربہ کے زاویہ کا اظہار بھی شامل ہوتا ہے۔ مثلاً سورج جب مشرقی افق سے ابھرتا ہے تو سمندر کی سطح سے تدریجی عروج اس کی دلالت کی نشان دہی کرتا ہے۔ پھر لق و دق آسمان پر وہ اپنے رتھ پر سوار ہو کر سفر شروع کر دیتا ہے۔ جب مغرب کی سرحد پر پہنچتا ہے تو مادرِ عفریت اسے نگل لیتی ہے۔ اس مادرِ عفریت کے بطن میں وہ ساری رات سفر کرتا ہے۔ جہاں اسے سمندروں کی گہرائیوں سے گذرنا پڑتا ہے۔ رات کے خونخوار سانپوں سے جنگ کرنی پڑتی ہے اور بالآخر اس بھیانک لڑائی میں فتح پانے کے بعد وہ دوبارہ صبح کو سطحِ سمندر پر جنم لیتا ہے۔[2] اس طرح کے مشہور و معروف دیومالائی قصے تقریباً ہر زمانۂ جہالت کی تہذیب میں مل جائیں گے۔ ان قصوں کو اگر صرف واقعات اور حقائق کے پیمانے میں ناپا جائے تو یہ بہت بڑا ظلم ہوگا کیوں کہ دیومالا کا اہم عنصر اس کا جذباتی مواد ہوتا ہے جو ان قصوں کی اہمیت کو بہت زیادہ بڑھا دیتا ہے نہ کہ اس کی واقعاتی ثقاہت۔ دراصل زمانۂ جہالت کا فرد اپنے خارجی اور باطنی ماحول میں امتیاز کرنے سے قاصر تھا۔ وہ ایک طرح کے اعانتی اسرار (PARTICIPATION MISTIQUE) کا شکار تھا۔ چنانچہ خارج کے حوادث اس کے باطن پر اثر انداز ہوتے تھے اور باطن کے حوادث خارج سے ہم آہنگ ہو جاتے تھے۔ اس طرح وہ اپنے جذبات، احساسات

---

[1] AN INTRODUCTION TO JUNG'S PSYCHOLOGY, BY FRIEDA FORDHAM.

[2] THE ARCHETYPES AND THE COLLECTIVE UNCONCIOUS, By C.G. JUNG.

اور تجربات کو خارجی ماحول میں واقع ہونے والی تبدیلیوں پر منطبق کر دیا کرتا تھا اور خارج و باطن خلط ملط ہو جایا کرتے تھے۔

ماحول میں شخصی جذبات و تاثرات کے ذریعہ یہ رنگ آمیزی ینگ کے نزدیک ہر زمانہ اور ہر تہذیب میں ہوتی رہی ہے کیوں کہ دیو مالائیں اجتماعی لاشعور کی بلا واسطہ مظہر ہیں۔ انھیں کے ذریعہ مذہب، شاعری، لوک گیت، پریوں کی داستانیں وغیرہ جنم لیتی ہیں۔ اگر ان دیو مالاؤں کے سوتے خشک ہو جائیں تو ینگ کے نزدیک تخلیقی قوت پژمردہ ہوتی چلی جائے گی۔ زندگی کی رنگ آمیزی، واقعات میں جذباتی لذتیت، تخیل کی بلند پروازی، غرض سب کچھ اس قدر واقعاتی ہو کر رہ جائے گا کہ کرۂ ارض کی ہماہمی یکایک ٹھٹھر کر رہ جائے گی۔ یہ دیو مالائیں جو نقوشِ اوّلین کے تار و پود سے تیار ہوتی ہیں، زمانۂ جہالت کی تہذیبوں میں زیادہ واضح اور راست انداز کی حامل ہوتی ہیں اور جیسے جیسے معاشرہ ترقی کرتا جاتا ہے ان میں تعقل کا عنصر شامل ہوتا جاتا ہے۔ ان کی تفصیلات دھندلاتی جاتی ہیں اور واقعاتی ہیئت ارتفاع کی طرف مائل ہو جاتی ہے۔ لیکن اب کبھی اگر اجتماعی لاشعور کا مشاہدہ کرنا ہو تو ینگ کے نظریہ کے مطابق خوابوں کی تمثالات کے ذریعہ کیا جا سکتا ہے۔ خوابوں کی یہ تمثالات ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جیسے اپنے اندر قوت و توانائی رکھتی ہیں۔ ان میں حرکت اور گویائی ہوتی ہے۔ ان میں مقصدیت اور ادراک کا عنصر ہوتا ہے۔ یہ ہمیں مسحور کر لیتی ہیں اور عمل کی طرف مائل کرتی ہیں اور یہ عمل شعوری ارادہ کو دخل انداز نہیں ہونے دیتا۔ اجتماعی لاشعور ہمارے اندر تعمیر کی روح پھونک سکتا ہے یا تخریب کی! وہ ہمیں کسی فن پارہ کی تخلیق کی صلاحیت عطا کر سکتا ہے یا انتشار و دیوانگی کا شکار بنا سکتا ہے۔ کیوں کہ اجتماعی لاشعور ایسا بیش قیمت دفینہ ہے جس سے انسان نے ہمیشہ استفادہ کیا ہے۔ اور جو تمام قوی اور عظیم خیالات کا سرچشمہ رہا ہے، ان قوی اور عظیم خیالات کے بغیر انسان ایک لمحہ کبھی انسان کہلانے کا مستحق نہیں رہتا۔[۱]

ینگ کے اس نظریۂ اجتماعی لاشعور میں اتنا ہی قیاس کا عنصر شامل ہے جتنا دیو مالاؤں میں خارج و باطن میں جذباتی اختلاط کے عنصر کو دخل ہے۔ وہ نظریۂ ارتقاء کے عضویاتی نظام کو قبول کرتے ہوئے بھی اسے کامل صداقت قرار نہیں دیتا چنانچہ اسے علم الاصنام کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ اس عقدۂ لاینحل میں وہ اس طرح الجھ جاتا ہے کہ خود اجتماعی لاشعور کی تشریح کو امرِ محال

---

[۱] TWO ESSAYS ON ARCHETYPAL PSYCHOLOGY, By C. G. JUNG.

تصور کرنے لگتا ہے اور اس کی حدود کار کا تعین بھی نہیں کر پاتا۔ بہر حال یہاں مقصود ینگ کے نظریہ پر تنقید نہیں بلکہ افسانہ کے موضوعات پر اس کی اثر اندازی کا جائزہ لینا ہے۔

اگر ینگ کے نظریہ کو من وعن صحیح مان لیا جائے تو یونان، مصر، ہندوستان، چین اور بابل وغیرہ کی اساطیر اجتماعی لاشعور کی راست مظہر ہیں۔ ان میں عہدِ عتیق کے انسان نے اپنے خارج و باطن کے ماحول کے جذباتی آہنگ کو بڑی وفاداری کے ساتھ پیش کیا ہے۔ یہی تمثالات اس دور میں بھی ادب کا سرمایہ بنیں اور بعد کے دور میں بھی پرواز تخیل کے لیے ممد ومعاون ثابت ہوتی رہیں۔ دانتے کی ڈیوائن کامیڈی میں اس کی بڑی واضح جھلکیاں ملتی ہیں، خاص طور سے جہنم کے باب میں۔ اسی طرح چاسر بھی ان دیومالاؤں کا گرویدہ رہا مگر چاسر کے یہاں مشرقی داستانوں کا اثر بہت نمایاں ہے اور مشرقی داستانوں میں سمیری اور ہیتی (HITTITES) دیومالاؤں نے رسوخ حاصل کر لیا تھا۔ ہندوستان میں مختلف تہذیبوں کے امتزاج نے عہدِ وسطیٰ میں مشرقِ بعید اور آریائی دیومالاؤں کو ایک دوسرے میں مدغم کر دیا۔ اس طرح اردو ادب میں جنوں اور پریوں کی کہانیاں، راجہ اندر کا دربار، راکشسوں کی بھیمی اور تخریبی صلاحیتوں سے خوف وہراس نے اپنی جگہ بنا لی۔

فرائڈ کے نظریۂ تحلیل نفسی نے ایک بار پھر یونانی دیومالا کی اہمیت بڑھا دی جیمس جوائس اور لارنس وغیرہ نے اس نظریہ کو فسانہ نگاری (FICTION) میں خوش آمدید کہا۔ لیکن جیمس جوائس کی یولائسس فرائڈ کے نظریۂ لاشعور سے قریب ہونے کے بجائے ینگ کے نظریۂ اجتماعی لاشعور سے زیادہ قریب تر ہے۔ وہ یولائسس کے کرداروں اور اوڈیسی کے کرداروں میں ارتسامات پیدا کرتا ہے، ان کی تمثالات میں وہ ماضی کی تمثالوں کو پیش کرتا ہے، گویا یولائسس کے کینوس پر یونان کی جنگ ومصائب کی داستان دہرائی جا رہی ہے، وہ عہد وکٹوریہ میں ٹروجن کی لڑائی کی تباہی۔ پستی، آلام ومصائب کو متشکل دیکھتا ہے۔ اور اس طرح وہ اجتماعی لاشعور کے نقوشِ اوّلیں کو نئی ہیئت کے ساتھ پیش کرتا ہے۔

پیرے لوئی (PIERRE LOUYS) نے افروڈائٹ میں اسی انداز کا استفادہ کیا ہے۔ اس کے یہاں بھی محبت کی دیوی وفا ومروت سے محروم نظر آتی ہے۔ افروڈائٹ کی طرح کرائسس (CHRYSIS) کبھی رہزن تمکین وہوش بن جاتی ہے اور ایسے تحفے طلب کرتی ہے جو جان کی قیمت بن جاتے ہیں لیکن اس کا بت تراش عاشق پہلے اسے محبت کی قربان گاہ پر

چڑھا دیتا ہے اور پھر اس کا مجسمہ تیار کر کے افروڈائٹ کی حیثیت سے اسے زندۂ جاوید کر دیتا ہے۔ وینس یا افروڈائٹ کا وہ غرور جو یونانیوں کے ہاتھوں نہ ٹوٹ سکا، لوئی کے تخیلات میں مقید ہو کر عاشق کے قدموں میں سرنگوں ہو جاتا ہے۔ اور وہ باطنی جذبہ آسودہ ہو جاتا ہے۔ جو عہدِ عتیق میں تشنہ کام رہا تھا۔

اس نوعیت کے استفادوں کو بالعموم اصنام پرستی یا دیومالائی اکتساب کہہ کر اپنے موضوع کے لحاظ سے محدود کر دیا جاتا ہے لیکن اس پہلو پر غور نہیں کیا جاتا کہ افسانہ نگار اپنے تہذیبی ماضی اور حال میں یکسانی تلاش کر رہا ہے۔ اس کے نقوشِ اولیں ان تمثالات کو تخیّل و تصور کے پردے پر نئے پیرہن میں اجاگر کر رہے ہیں۔ وہ ان نئے حادثات میں وہی انس تلاش کر رہا ہے، ہیں جو زمانۂ دراز سے اس کے لئے علائم (SYMBOLS) بن چکے ہیں۔ ان علائم کو افسانہ نگار حوالۂ استناد (FRAME OF REFERENCE) ٹھہراتا ہے۔ انھیں حوالہ جات استناد کی بنیادوں پر زمانہ حال کے حادثات کو جانچتا ہے اور ان میں جذباتی تعلق پیدا کرتا ہے۔ ژونگ نے علم الاصنام کو یہ قالب دے کر ایک نئی زندگی بخش دی اور افسانوں کے موضوعات میں تخیّل آرائی اور ماضی سے ارتسام کے نئے امکانات پیدا کر دیئے۔ وہ قدریں جو توہم اور تحیّر کی وجہ سے زوال آمادہ ہوتی جا رہی تھیں، ان کی دوامیت کے لیے ایک نیا جواز ہاتھ آگیا۔ ان قدروں میں جذبات اور لذتیت کا عنصر اس قدر غالب تھا کہ معاشرہ کے ارتقاع کے بعد زیادہ سے زیادہ تصنع یا تحریف (SOPHISTICATION) ہوتی جا رہی تھی۔ اجتماعی لاشعور نے اس تصنع کو ایک بار پھر جھٹک کر مہذب انسان کے کندھوں پر سے پھینک دیا اور اسے جذبات و لذات کے اصل قالب میں سریاں کر دیا۔

افسانہ کی ایک اہم خصوصیت یہ تصور کی جاتی ہے کہ وہ الفاظ کے تانے بانے سے جذبات کے شوخ رنگ گل بوٹے تیار کر دے یا ان بے جان الفاظ سے جذبات کا ایسا تموّج پیدا ہو کہ خارج کے ان حادثات کو قاری اپنے باطن کے حادثات سے ہم آہنگ کر لے۔ صرف اسی شکل میں قاری افسانہ کے اہم کرداروں سے خود کو IDENTIFY کرتا ہے۔ یہ IDENTIFICATION جب نقوشِ اولین سے کبھی ہم آہنگ ہو جاتا ہے تو قاری اپنے جذباتی تاثر پر قابو رکھنے کے معاملے میں بے بس ہو جاتا ہے۔ اور وہ ان کرداروں کے ساتھ زمانۂ حال کے خارجی ماحول کو معدوم کر کے تخیّل کے سہارے کسی اور دنیا میں پہنچ جاتا ہے جہاں سے وہ آج کی دنیا کو عالمِ غنودگی

میں نیم وا آنکھوں سے دیکھتا رہتا ہے۔ کبھی وہ خیال وخواب سے لطف اندوز ہوتا ہے اور کبھی اس دنیا کو کبھی ماضی کے سیارہ پہ اڑا لے جانے کی آرزو کرتا ہے وہاں ماضی کی دنیا میں بیشتر کردار اس کے آئیڈیل ہوتے ہیں، وہ ان جیسا ہو جانا چاہتا ہے یا ان جیسی صفات کی جھلکیاں اپنی ذات میں دیکھ کر آسودگی بھی حاصل کرتا ہے اور دل بڑھاوے کا سامان بھی پا جاتا ہے۔ وہ ان IDEALS سے نئے عزم کے لیے سبق لیتا ہے اور سرد و گرم کے سلسلے میں CONTENTMENT یا ZEAL اخذ کرتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جیسے وہ ماضی کے نقوش میں ایک طرح کی مادرانہ شفقت محسوس کرتا ہے، ٹھنڈی چھاؤں کا سا کیف حاصل کرتا ہے اور عام فرد کی سطح سے بلند ہو کر دیو مالا کی عظیم شخصیتوں سے حائل ہو جاتا ہے۔

اس فضا اور کیف نے اردو کے بھی چند افسانہ نگاروں کو اس طرف متوجہ کیا ہے۔ اساطیری تمثالات (IMAGES) میں اس دور کے واقعات کی جھلک انھوں نے بھی دیکھنی شروع کی ہے۔ چنانچہ ممتاز شیریں لکھتی ہیں:

> "اس موضوع (میگھ ملہار) میں میں نے مختلف ملکوں اور مختلف پرانی تہذیبوں کی دیومالاؤں اور اساطیر کا سہارا لیا۔ اور اس جستجو کے دوران میں میں نے مختلف تہذیبوں کی اساطیر میں حیرت انگیز مشابہت پائی۔ خواہ وہ ہندو دیومالا ہو، یونانی اساطیر ہوں یا ایرانی حکایتیں۔ ان کی دیویوں، دیوتاؤں میں، جل پریوں میں انسانی ہیروں اور ان کے رومانوں میں خاصی یکسانیت پائی گئی ہے[1]"

یہ مشابہت دراصل اس اجتماعی لاشعور کی بنیاد پر ہے جو واہمہ (FANTASY) کے ذریعہ زمانہ جہالت میں انسانی ذہن میں راسخ ہو چکا تھا۔ اس کے لیے LURKING زمانۂ حال تک باقی رہی اور جب مشرق کے ذہن کو اس واہمہ سے لطف اندوز ہونے کا وسیلہ مل گیا تھا تو وہ رومانی دھند لکے کے سنہری بادلوں میں اڑنے لگا۔ اردو افسانہ نگاروں میں ممتاز شیریں، عزیز احمد اور قرۃ العین حیدر نے اس رومانی دھندلکے کو الفاظ کے پیکر میں محسوس شکل دے کر مشرقی و مغربی اساطیر پر بعض اچھے تجربے کیے ہیں۔ ان کے یہاں یونانی اساطیر سے استفادہ کو تقدیم حاصل ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اجتماعی لاشعور کی اہمیت مغربی ادب کے ذریعہ ہوئی، اور مغربی ادب ہی کے

---

[1] لباس مجاز میں۔ ممتاز شیریں۔ سوغات ۳

بعض اہم تجربے رہنما بنے۔ جیمس جوائس نے اسطوری ماورائی سطح میں ارضیت بھی شامل کر دی اور یہ نشان دہی کر دی کہ اس حسین شعری تاثر کے ذریعہ اپنا مافی الضمیر دیوتاؤں کے تقدس کے ساتھ پیش کیا جاسکتا ہے۔ یہ تقدس فن کار کو انسانوں سے کچھ اوپر رکھنے اور اپنے خون کی حرارت نورانی ملکوتی ہالہ میں محسوس کرانے میں کامیاب ہوا۔ چنانچہ وہ تجربات و تاثرات جو مجبور و محبوس انسان کی کائنات میں اب تک ہوتے رہے، اور ذرا وسیع کائنات میں پھیل سکے وہ افسانوی پروزپائن (PROSE PINE) کی تحت الثریٰ سے اونچا اٹھ کر اولمپیا کی چوٹی پر رقص کرنے لگے۔

اجتماعی لاشعور کی اساس پر سب سے اچھا افسانہ ممتاز شیریں کا آلسسٹس (ALCESTIS) ہے۔ اس افسانہ میں اور یوریپڈیز (EURIPIDES) کی آلسسٹس میں مماثلت صرف عنوان میں معنویت پیدا کر کے فراہم کی گئی ہے۔ یوریپڈیز کی دیومالا میں اڈمیٹس (ADMETUS) اپنی بقا کے لیے اپنی عزیز ترین ملکہ آلسسٹس کی زندگی کی قربانی لیتا ہے اور آلسسٹس اڈمیٹس کے لیے ہنسی خوشی اپنی زندگی موت کے دیوتا کی نذر کر دیتی ہے۔ جب کہ اس کی زندگی کے لیے اڈمیٹس نے اپنے بوڑھے ماں باپ اور عزیز دوستوں سے بھیک مانگی اور ہر ایک نے اس کی زندگی پر اپنی زندگی کو ترجیح دی۔ ممتاز شیریں کو آلسسٹس کی اس قربانی میں ہندوستانی عورت کی شوہر پرستی کا وصف جھلکتا ہوا نظر آیا۔ بقول صمد شاہین :

> "یہ ساری اسطوری تفصیلات بجائے خود کوئی مقصد و معنی نہیں رکھتیں۔ اگر انھیں اپنے عصر سے نہ ملایا جائے اور ان اساطیر کی ایسی نئی تاویل نہ کی جائے جو اپنے زمانے سے تعلق رکھتی ہو"[1]

ممتاز شیریں نے اس افسانہ میں آلسسٹس کی قربانی کی نئی تاویل کی ہے۔ ایک متوسط گھرانے کی عورت شوہر کے جذبہ جنس کی آسودگی کا ذریعہ بنتی ہے۔ اور تیسرے چوتھے بچے کی ولادت کے وقت ہسپتال میں جان دے دیتی ہے۔ ممتاز شیریں نے متوسط گھرانے کی عورت کو متوسط گھرانے کے مرد کی صنفی آسودگی پر قربان ہونے کو آلسسٹس سے مماثل قرار دیا ہے لیکن اس میں ہسپتال کے زینوں پر چڑھنے والی عورت، جذبہ ایثار کے تحت بلندیوں کی طرف پرواز ہی نہیں کر رہی ہے۔ بلکہ متوسط طبقہ کی زبوں حالی کا جنازہ بھی عورت کی موت کے بعد انھیں سیڑھیوں سے نیچے اترتا ہے۔ یہ اگر پتی ورتا یا شوہر پرستی کی مثال ہے تو ان مجبوریوں اور محرومیوں کی بھی عبرتناک

[1] لباس مجاز میں، ممتاز شیریں۔ سوغات ۲

داستان ہے جو متوسط طبقہ میں عام ہے۔ یہ محرومی اور المیہ وہی ہے جس نے نہ صرف اڈمیٹس کو دل فگار کر دیا تھا بلکہ ہرکیولس کو بھی مضطرب کیا تھا۔ ہرکیولس نے تو اڈمیٹس کے غم کا مداوا آلسسٹس کو موت کے دیوتا سے چھین کر کر دیا تھا، لیکن اس دور کا انسان اس مداوا پر غور کرنے کے بجائے اس طبقہ کے ہی کسی نہ کسی فرد کو سزاوار ٹھہرا رہا ہے۔

ممتاز شیریں ہی کے اس نوعیت کے دو اور افسانے ہیں۔ ایک "دیپک راگ" ہے اور دوسرا "میگھ ملہار" ان دونوں افسانوں میں بھی اساطیر کو نئے قالب میں پیش کیا گیا ہے خاص طور سے میگھ ملہار میں یونانی دیو مالا، ہندوستانی دیو مالا اور ایرانی داستانوں میں ایسی یکسانی تلاش کی گئی ہے کہ نغمہ اور فن کی تشکیل و تکمیل زمانی میں ایک ہی دھارا بہتا ہوا نظر آتا ہے۔ افسانہ نگار نہ صرف اساطیری کرداروں کے ساتھ تخئیل و تصور کی دنیا میں پرواز کرتی ہیں بلکہ زبان و لہجہ میں بھی وہ ARCHAIC انداز اختیار کرتی ہیں۔ اس طرح پوری داستان میں ایک نغمگی اور شعریت رچ بس جاتی ہے۔

"میگھ ملہار" کے ذریعہ بنیادی طور پر افسانہ نگار اپنے اس نقطۂ نظر کو عام کرنا چاہتی ہیں کہ :

"فن کار اپنے فن کے اثر سے واقعی روح کی گہرائیوں میں اتر سکتا ہے"[1]

چنانچہ سرسوتی، آفرین اور شیریں فرہاد کے رمزیاتی کرداروں میں یہی تلازمہ (ASSOCIATION) پیدا کیا گیا ہے۔ افسانہ نگار کے ذہن میں یہ خیال واضح ہے کہ انسان کے اجتماعی لاشعور میں موسیقی کی سحر انگیزی کی بڑی قدر و قیمت ہے۔ اس وسیلہ سے موسیقاروں نے اپنے خداؤں یا دیوتاؤں کو خوش کرنے اور عوام کو مسحور کرنے پر زمانۂ دراز سے ایمان رکھا ہے، چنانچہ موسیقی عبادت کا جزو رہی ہے۔ اس فن کی سحر کاری عامی توہم کے مطابق نہ صرف ذی حیات اور مافوق الفطرت ہستیوں پر اثر انداز ہوتی ہے بلکہ غیر ذی حیات اشیاء بھی سرشار ہو اٹھتی ہیں۔ ممتاز شیریں نے اپنے ان دو افسانوں کے عنوانات ایسی ہی اصطلاحوں کو بنایا ہے جو غیر ذی حیات اشیاء کو پابند سلاسل کرلیں۔ چنانچہ دیپک راگ موسیقی کے ذریعہ چراغوں کے روشن ہو اٹھنے اور بعض روایتوں کے مطابق پانی میں آگ لگ جانے کی رمز ہے اور میگھ ملہار بادلوں کے جھوم جھوم کر اور گھمنڈ گھمنڈ کر برسنے پر مجبور کر دینے کی رمز ہے۔ غرض فن اس طرح نہ صرف ذی حیات بلکہ غیر ذی حیات اشیاء کی روح کی

---

[1] لباس مجاز میں، ممتاز شیریں۔ سوغات ۳

گہرائیوں میں اتر سکتا ہے بلکہ موسیقی کے اکثر علائم ان کی توجیہہ کر سکتے ہیں۔ اور یہ علائم جیسا کہ ہم اس سے پہلے مطالعہ کر چکے ہیں، ان نقوش اولین اور تمثالات کے ذریعہ ہی بنتے ہیں جو زمانہ جاہلیت کے انسان کے ذہن پر مرتسم ہوتے تھے جب کہ وہ اپنے خارجی ماحول کے تجربات اور اپنے باطنی ماحول کے تاثرات میں خط امتیاز نہیں کھینچ سکتا تھا۔ ممتاز شیریں نے بھی انھیں نقوش اولین کے سہارے اپنے مرکزی خیال میں الوہیت پیدا کی ہے۔

ممتاز شیریں کی طرح قرۃ العین حیدر نے بھی ایسے ہی تلمیحاتی افسانے لکھے ہیں جن میں "سیتا ہرن" اپنے عنوان اور اپنی کہانی کے لحاظ سے ہمارے موجودہ مطالعے سے بہت زیادہ قریب ہے۔ قرۃ العین حیدر کی سیتا (مرچندانی) اور رامائن کی سیتا میں بنیادی فرق ان اخلاقی اقدار کا ہے جو قدیم مذہبی تہذیب اور جدید مادی تہذیب کی اقدار کا فرق ہے۔ رامائن کی سیتا اپنے دامن پر داغ تو درکنار داغ کے شبہ کو بھی برداشت نہیں کر سکتی اور دھرتی میں سما جاتی ہے۔ لیکن مرچندانی باوجود اس کے اپنے مسلمان شوہر کے ساتھ پاکستان تک کے چکر لگا آتی ہے لیکن عصمت کے بندھنوں کو بھی بے حد ڈھیلا کر دیتی ہے۔ یہاں تک کہ اس کے عریاں پہلو کی گرمی یخ بستہ ہو جاتی ہے اور وہ ساری زندگی نا آسودہ رہتی ہے۔ برخلاف اس کے رامائن کی سیتا دنیا سے نا آسودہ اور دل شکستہ نہیں جاتی۔ اس نے جس طرح عزت نفس کے ساتھ چودہ برس بن باس جھیلا تھا۔ اسی عزم کے ساتھ اس دنیا کو ٹھکرا کر چلی جاتی ہے۔ وہ بلند و بالا مقام کے ساتھ آئی تھی اسی بلندی اور تقدس کے ساتھ رخصت بھی ہوئی۔ اب تلازمہ صرف شوہر کی بدگمانی کا رہ جاتا ہے، اور یہی بدگمانی جس طرح سیتا کا دل توڑ دیتی ہے، اسی طرح مرچندانی کا دل بھی توڑ دیتی ہے۔ قرۃ العین حیدر افسانے میں ہر موڑ پر شدت کے ساتھ یہ احساس رکھتی ہیں کہ قاری دیو مالائی تمثالات سے غافل ہوتا جا رہا ہے، اس لیے وہ تھوڑے تھوڑے وقفہ کے بعد رامائن کے پاٹھ سے SPURING کرتی چلتی ہیں۔ یہ انداز افسانے کی دیومالائی کیفیت کو آخر تک باقی رکھتا ہے۔ اور آج کا انسان ماضی کے انسان میں اپنی مایوسیوں اور محرومیوں کی آماجگاہ کو پا کر ایک طرح کا CONSOLATION محسوس کرتا چلتا ہے۔

اسی نوعیت کا ایک اور افسانہ عزیز احمد نے "تری دلبری کا بھرم" کے عنوان سے لکھا ہے۔ اس افسانہ میں دیو مالائی تمثالات کے بجائے مٹتی ہوئی مشرقی تہذیب اور ابھرتی ہوئی مغربی تہذیب کے درمیان تلازمات پیش کیے گئے ہیں۔ یہاں نقوش اولین متعین اور محدود نہیں ہیں بلکہ ان میں

عمومیت اور دھندلا پن ہے۔ یہ پھیلتے ہیں اور سمٹتے ہیں۔ کبھی یہ کرداروں کی شکل اختیار کر لیتے ہیں تو کبھی محض اقدار کی ABSTRACT ہیئت میں نمودار ہوتے ہیں۔ لیکن وہ مماثل عناصر پھر بھی باقی رہتے ہیں جن کی بنیاد پر مشرق مغرب کا تہذیبی پیش رو قرار پائے گا۔

اس طرح کے تجربوں کی کچھ اور مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں لیکن یہاں صرف انھیں افسانوں کا ذکر کیا گیا ہے جو اپنے فنی محاسن کی بنا پر مکمل ہیں اور جن میں اجتماعی لاشعور کا تجربہ اس حد تک کامیاب ہے کہ وہ اردو افسانہ میں نمائندہ قرار دیئے جا سکیں۔ بہر حال اس مطالعہ سے یہ امر واضح ہو جاتا ہے کہ اجتماعی لاشعور اگر پیش رو نسلوں میں شعوری ارادہ (CONSCIOUS EFFORT) کے بغیر تعمیر ہوتا ہے تو افسانہ نگار اس کو اپنی کہانی کا موضوع بنانے کے لیے اس کے نقوش اولین کو ضرور شعوری ارادہ سے تازہ کرتا ہے اور ان میں تلازمہ پیدا کرتا ہے۔ جس حد تک وہ ان نقوش کو واضح کرنے اور تلازمہ میں ربط پیدا کرنے میں کامیاب ہوگا، اتنا ہی کامیاب اور مکمل افسانہ وہ پیش کر سکے گا۔ □

۱۹۶۲

غدر کے گرد و پیش شعرائے دہلی

کہنے کو تو غدر ایک ہنگامہ تھا جو بڑی ہولناکی کے ساتھ برپا ہوا اور قلیل عرصہ میں قوت و استبداد کے شکنجے میں دم توڑ گیا لیکن ہر ہنگامہ اچانک برپا نہیں ہوتا۔ اس کے لیے محرکات رفتہ رفتہ ہوتے ہیں اور جب ان محرکات کی توانائی اپنی شدت کو پہنچ جاتی ہے تو ایک بار لاوا پھوٹ نکلتا ہے۔ غدر کے ہنگامے کی کیفیت بھی یہی تھی۔ یہ اصلاً کوئی ہنگامہ نہ تھا اور نہ تاریخ ہند میں کوئی ایسی غیر معمولی جنگ تھی کہ جس کی نظیر نہ ملتی ہو۔ بلکہ حقیقت یہ ہے کہ چند مقامات پر کچھ زندانیوں نے قفس کی تیلیوں سے سر ٹکرایا۔ قفس کا تو کچھ نہ بگڑا البتہ ان کے سر پاش پاش ہو گئے اور یوں قید و بند کے آئین اور سخت ہو گئے۔ نام نہاد آزادی کامل غلامی میں تبدیل ہو گئی اور دستور زباں بندی عام ہو گیا۔ چند لفظوں میں اس طرح بیان کر دی جانے والی داستان اپنے اثرات کے لحاظ سے اس قدر مختصر نہیں ہے۔ اس شورش یا ہنگامے کے پس پشت وہ طویل شکست خوردگی کار فرما تھی جو مغلوں کے زوال کے بعد دہلی کے ہر ہر فرد کے ذہن پر مسلط ہو چکی تھی۔ نادر شاہ کا حملہ، مرہٹوں کی یلغار، سلاطین مغلیہ کی عیش پرستی اور ناعاقبت اندیشی نے ذہنوں کو غیر مطمئن اور زندگی کو غیر محفوظ بنا دیا تھا۔ دہلی کی زندگی غیر یقینی اور تاریک ہو چکی تھی۔ نہ مستقبل کے کوئی امکانات اور نہ امن کی کوئی توقع تھی۔ بس ایک انتشار، پراگندگی اور طوائف الملوکی کا دور تھا جس نے ذہنوں کو ماؤف کر رکھا تھا۔ ملک و وطن نہ صرف خانہ جنگیوں اور آپس کی ریشہ دوانیوں کی نذر ہو گیا تھا بلکہ غیر ملکی اقتدار اور استبداد بھی تیزی کے ساتھ بڑھتا چلا آ رہا تھا۔ اب نہ صرف یہ کہ اپنی آزادی کے مبہم سے امکانات باقی نہیں رہے تھے بلکہ وہ تہذیب و معاشرت اور اقدار حیات بھی خطرے میں پڑ گئی تھیں جن پر اہل وطن کو ناز تھا۔ یہ خطرات جس قدر سرعت کے ساتھ بڑھتے چلے آ رہے تھے شکست خوردگی اسی سرعت

سے عام ہوتی جا رہی تھی۔ زندگی کے رہنما اصول و نظریات ہندوستانی اپنے ہی ہاتھوں تباہ و برباد کر چکے تھے۔ اب کوئی اور سہارا باقی نہ تھا جس سے چمٹ کر اپنی بے امانی (INSECURITY) سے نجات حاصل کر سکتے۔ کوئی تنظیم یا تحریک بھی قوت و حیثیت میں منظم نہیں ہو سکی تھی۔ سید احمد شہید کی تحریک آزادی سوچی سمجھی اور جہاں بین ہونے کے باوجود بے اعتنائی اور عدم اہمیت کا شکار تھی بہتوں کے نزدیک اس میں شرکت کے معنی غیر ملکی استبداد کو اور زیادہ شدید کرنا تھا چنانچہ وہ بھی اپنوں کی غداری کا شکار ہو رہی تھی۔ اگر وہ طاقت و قوت حاصل کرتی تو شاید تقلیدی ذہنوں کی توجہ اس طرف منعطف ہوتی لیکن اس کا مستقبل بھی غیر یقینی ہونے کی وجہ سے جرأتِ اقدام کے لیے خال خال ہی افراد تیار ہو رہے تھے۔

غرض ایک عجیب عالم تھا۔ ہر طرف یاس، ناامیدی، ناکامی، انتشار اور تباہی کے ہولناک طوفان اٹھتے ہوئے نظر آ رہے تھے۔ کسی کے سامنے کوئی حل نہ تھا، کوئی لائحہ عمل نہیں تھا۔ یہ خواہش ہر سینے میں کروٹیں لے رہی تھی کہ کسی طرح ان آلام سے نجات حاصل ہو۔ لیکن نجات کی کوئی شکل نظر بھی آ رہی تھی تو صرف اس طرح کہ ؎

قید حیات و بند غم اصل میں دونوں ایک ہیں | موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

چنانچہ دہلی کے بعض شعرا موت کے خوگر ہو کر رہ گئے۔ بعض نے خطرناک عواقب سے صرفِ نظر میں ہی عافیت محسوس کی۔ بعض کے نزدیک طوفان کا جواں مردی کے ساتھ مقابلہ کرنا ہی صحیح اقدام تھا۔ اور بعض کے نزدیک نئے نظریاتِ زندگی اور اقدارِ حیات سے مفاہمت ہی دور اندیشی تھی۔ لیکن ان تمام شعراء کے یہاں ایک قدرِ مشترک یہ ضرور تھی کہ ان میں سے کوئی بھی اپنی زبوں حالی اور ملک و وطن کے تاریک مستقبل سے خالی الذہن نہیں تھا۔ صرف سوچنے اور عمل کرنے کی راہیں مختلف تھیں۔ اس اختلافِ فکر کی وجہ ہر شاعر کا ماحول اور شخصیت کا اس سے تعلق تھا۔ حالات اور ان کے اثرات نے انھیں جن رویّوں (ATTITUDES) کے اختیار کرنے پر مجبور کر دیا وہ ان کی شاعری میں عکس ریز ہوئیں۔ یہی وجہ ہے کہ غدر کے گرد و پیش شعرائے دہلی کے رجحانات میں نمایاں فرق نظر آتا ہے۔

غدر کے گرد و پیش شعرائے دہلی کے ذہنی رجحانات کے مطالعے کی ابتدا شاہ نصیر دہلوی سے ہونی چاہیے۔ لیکن شاہ نصیر غدر کے زمانے سے نزدیک ہوتے ہوئے بھی ان اثرات کا تجربہ نہ کر سکے تھے جو ان کے انتقال کے بعد ہونے والے تھے۔ ان کی شاعری میں دہلی کی ابتری کا ذکر ملتا ہے۔ لیکن

وہ اپنے یہاں کوئی واضح تصور نہیں رکھتے۔ ہم انھیں زیادہ سے زیادہ ان شاعروں میں شمار کرسکتے ہیں جنھوں نے گوشہ نشینی اور زمانہ کی دست برد سے الگ الگ رہنے میں عافیت سمجھی، بلکہ دہلی سے مایوس ہو کر دکن کوچ کر گئے۔ زمانہ جن آلام و مصائب سے گذر رہا تھا ان سے مقابلے کی ان کے اندر سکت نہ تھی۔ لیکن دل کی خلش کو کیا کہئے۔ حالات سے متاثر ہوتا ہے تو رو دیتا ہے۔ شاہ نصیر بھی اس کے اعتراف پر مجبور ہو گئے۔ لیکن اس اعتراف کے ساتھ ہی ساتھ انھوں نے اپنے دل کے محسوسات اور اظہار غم کے درمیان ایک دبیز پردہ حائل کر دیا جو چشم پوشی کا پردہ تھا۔ گویا وہ حقیقتوں سے رجعت کر کے خارجی و کلامی نظم و ضبط کے لیے خروج کر رہے تھے۔ یہ اخراج ان کو آتش و ناسخ کے رنگ کلام کی طرف لے گیا۔ وہ رعایت لفظی، رنگینی اور بنوٹ کے بینترے کلام میں دکھانے پر مجبور ہو گئے۔ یہ مشاقی و چابکدستی دراصل صرف شاعرانہ کمال کی مظہر نہیں ہے بلکہ اس کے ذریعہ بہترین مظاہرہ اس دور کے مجہول سپاہیانہ جوش و خروش کا بھی ہوتا ہے۔ غیر ملکی استبداد اور قوت کا مقابلہ کرنے کی صلاحیت کی طرف سے اس دور کا کوئی فرد بھی مطمئن نہیں تھا اس کے باوجود وہ اسے گوارہ کرنے کے لیے تیار نہیں تھے۔ وہ جانتے تھے کہ رجز پڑھ کر فوجوں کو میدان جنگ میں اتارنا ممکن نہیں ہے کیوں کہ اندرونی طور پر اپنی کمزور طاقت کا احساس سب کو ہے اس لیے ان شعراء نے لاشعوری فیصلے کے تحت صنائع و بدائع اور لذت کام و دہن سے پر کلام کی رزم آرائی پر ہی اکتفا کرنا مناسب سمجھا۔ مزید برآں غم دوراں کو بھلا دینے کا واحد ذریعہ ساقی گلفام کے سوا کون ہو سکتا تھا۔ چنانچہ درونِ محفل جو لطف و سرور حاصل ہو رہا تھا اس پر بیرونِ محفل کی وحشت سامانی کو قربان کر دینا گوارہ کر لیا۔ شاہ نصیر کے کلام میں یہ نفسیاتی حقیقت ہمیں واضح طور پر ملتی ہے، اسی وجہ سے ان کا کلام اپنے زمانہ کا حال بہت کچھ نہ کہہ سکا۔

ذوق کے یہاں بھی ہمیں قریب قریب ایسی ہی کیفیات ملتی ہیں۔ فطرتاً وہ نہایت نرم دل اور سنجیدہ مزاج تھے۔ جانوں کے غیر محفوظ ہونے اور قتل و خون کے واقعات عام ہونے کی وجہ سے ان کے اندر خنجر برداری کی قوت باقی نہیں رہی تھی۔ بہتا ہوا خون ان کے لیے باطنی ہراس کی علامت بن گیا تھا جس نے ان کے اندر رابار اور کراہت پیدا کر دی۔ چنانچہ ساری زندگی اپنے ہاتھوں سے انھوں نے کوئی جانور ذبح نہیں کیا۔ انھوں نے دہلی کے گلی کوچوں میں گذرنے والی زندگی سے فرار اختیار کی تاکہ ان ہولناک مناظر سے خود کو محفوظ رکھ سکیں جو کسی وقت بھی وقوع پذیر ہو سکتے تھے۔ فرار کے بعد کہاں جائیں؟ ایک چھوٹی سی پُرامن دنیا تو درکار ہی تھی جہاں وہ

عافیت کے ساتھ اپنے دن گذار سکیں۔ یہ دنیا انھیں قلعۂ معلّٰی میں نظر آئی، جہاں اب بھی برائے نام ایک آزاد حکومت قائم تھی اور جہاں وہ شدائد زمانہ سے بچ کر جامد قدروں پر زندگی گذار سکتے تھے۔ یہ قدریں وہ تھیں جو اسلام کے عظیم کھنڈرات کے عبرت انگیز آثار کے طور پر باقی تھے۔ اسلام نظریۂ حیات، نظام زندگی اور رہنما اصول کے بجائے چند رسوم و قیود اور عبادات و اوراد تک محدود کر دیا گیا تھا۔ وحدت الوجود، وصال، فنا، بقا وغیرہ کلامی اور رہبانی مسائل مضحکہ خیز حد تک جزو اسلام بن چکے تھے۔ جو اصلاً اسلام کی زندہ تعلیم اور اس کے تحریکی مزاج کے متناقص ہیں۔ لیکن اسلام اب دہلی کے مسلمانوں کا بانگ رحیل رہا ہی کب تھا کہ وہ اپنی اصل و مربوط شکل میں دلیل راہ بنتا۔ اسی وجہ سے اسلام کی اقدار حیات پر ایمان کے باوجود موسیقی، نجوم اور رمل میں کافی دستگاہ حاصل کرنا بوالعجبی نہیں معلوم ہوتی تھی۔ یہ کوئی بے جوڑ عمل بھی شمار نہیں کیا جاتا تھا۔ اس حقیقت کی تہہ میں جھانکنے کی کوشش اگر ہم کریں تو وہ اس دور کے انتشار اور پراگندگی کی نشان دہی کرتی ہے۔ اس دور کا انسان ایک بڑی الجھن میں گرفتار تھا۔ اس کے لیے یہ فیصلہ کرنا ممکن نہیں تھا کہ وہ اپنی زندگی کے لیے کون سا مکمل اور طمانیت بخش خاکہ مرتب کرے۔ اگر دین و مذہب کے کچھ اصول و قوانین زندگی کی بعض بدعنوانیوں کا سدّباب کرتے ہیں تو ان کو اختیار کر لیا گیا اور اگر شراب و نغمہ عالم بے خودی میں پہنچا دیتا ہے، زندگی کی کلفتوں سے وقتی چھٹکارا دلا دیتا ہے تو اس میں بھی جامۂ احرام دھو لیا گیا۔ یہ تضادات ہمیں ذوق کیا اس دور کے ہر شاعر کے یہاں ملتے ہیں۔

قلعۂ معلّٰی کی زندگی اپنی مجبوری پر فریاد کناں تھی۔ حکومت و سلطنت کا نشہ اتر چکا تھا۔ آباد اجداد کی عظمت و شوکت دیدۂ عبرت وا کئے ہوئے تھی، دلچسپیاں اور مشاغل محدود ہو چکے تھے۔ بہادر شاہ ظفر اپنے بخت خفتہ پر خود نوحہ خواں تھے، ایسے عالم میں صرف شعر و شاعری ہی ایک ایسا شغل تھا جس سے وہ اپنے زخموں پر مرہم رکھ سکتے تھے اور صرف اسی ایک شغل کی فراخ دلی کے ساتھ سرپرستی کر سکتے تھے۔ شعر و شاعری کی محفلیں پوری آب و تاب کے ساتھ جمتیں۔ ان میں کمال فن کا مظاہرہ کیا جاتا، مقصود صرف ایک گونہ بے خودی تھا اس لیے اگر یہاں کبھی غم عشق کے بجائے غمِ روزگار بیان کیا جاتا تو ساری محفل پہ انقباض طاری ہو جاتا۔ ذوق کو شعوری طور پر اس کا احساس تھا چنانچہ انھوں نے اپنے کمالاتِ شعری قصائد کے قالب میں انتہائی کامیابی کے ساتھ پیش کیے ؎

حسن نیت سے ہے تو یوسف مصر بخشش — دست حاتم میں بجا ہے کہ جو دیں تیغ و ترویج

شش جہت پر ہے جو غالب ترا سرپنجۂ امن — فتنہ کو اٹھنے میں جو نرد ہے کیا کیا شش و پنج

نہ بجھے آب سے آتش، نہ خس آتش سے جلے ایک سے ایک موافق کہ مرنجان و مرنج
تیرے منصوبے کے تابع ہیں سب احکام نجوم صفحۂ تقویم کا گویا ہے بساطِ شطرنج

لیکن یہ تخیل آرائی محض تکمیل سے زیادہ کچھ بھی نہیں۔ اس طرح صرف دل کی مخفی آرزوؤں کی فرضی تسکین تو ہو سکتی تھی، حقیقت تبدیل نہیں ہو سکتی تھی گویا یہ قصائد نہیں تھے بلکہ قلعۂ معلّٰی کے شاعر کا خواب بیداری تھا جس کی وہ تعبیر چاہتے تھے۔ لیکن تعبیر کے بارے میں یقین تھا کہ خوش گوار نہیں ہو سکتی اس لیے کہ وہ دہلی جو کبھی دہلی تھی اب بقول میر ؎

دلّی میں آج بھیک بھی ملتی نہیں انھیں تھا کل تلک دماغ جنھیں تخت و تاج کا

یہ حالت کچھ ذوق سے بھی پوشیدہ نہیں تھی۔ اسی وجہ سے جہاں ایک طرف وہ قصیدوں میں خیالی خوش حال دہلی کا نقشہ کھینچتے ہیں وہاں غزلوں میں اپنی دلی کیفیات بے کم و کاست بیان کر جاتے ہیں۔ اسی دہلی سے جو ان کے قصائد میں نظر آتی ہے وہ خود بھی مطمئن نہیں تھے لیکن اسے چھوڑ کر کیا کرتے؟ ؎

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مر جائیں گے مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے

یہ بے امانی ان کے لیے کابوس بنی ہوئی تھی۔ انھوں نے محبوب کے پیکرِ حسن اور عشوہ و ناز و ادا میں طمانیت کی تلاش کی ؎

دکھا دو تم لبِ میگوں پہ خندۂ نمکین کہ یاں تو ساغرِ مے میں شکر کو دیکھتے ہیں
ذوق ہے ایک رندِ شاہد باز اس کو کیا دخل پارسائی میں
جب قیامت قد ترا اے رشکِ گلشن بن گیا کام جنت میں ہے کیا ہم سے گنہگاروں کا
کیوں کہہ کے مکرتا ہے کہ میں کچھ نہیں کہتا کہہ جو تجھے کہنا ہے کہ میں کچھ نہیں کہتا
دل وہ کیا جس کو نہیں تیری تمنائے وصال چشم وہ کیا جس کو دید کی حسرت نہیں
واعظ چھوڑ ذکرِ نعمتِ خلد کر شراب و کباب کی باتیں

لیکن اس بزمِ نشاط میں بھی ان کا غنچۂ دل شگفتہ نہ ہو سکا اور یہ ہونا ممکن بھی کیوں کر تھا جب کہ تصورِ جاناں سے چونکنے کے بعد پھر وہی دکھ درد سے بھری دنیا سسکتی ہوئی نظر آنے لگتی تھی۔ وہی زخم، وہی پیکان وہی لہر انھیں لرزہ براندام کر دیتا تھا۔ اور شراب و کباب کی باتوں میں بھی وہ آنکھوں سے الماس توڑنے لگتے تھے ؎

تری گلی سے نکلتے ہی اپنا دم نکلا رہے ہے کیونکر گلستاں سے عندلیب جدا

بہ رنگِ غنچۂ خونی دل ہنسے کیا اس گلستاں میں
بھر آیا خون منہ میں گر تبسم زیرِ لب آیا

جو روتا کھول کر جی تنگنائے دہر میں عاشق
تو جوئے کہکشاں میں بھی فلک پر خوں رواں ہوتا

جس جگہ بیٹھے ہیں بادیدۂ نم اٹھے ہیں
آج کس شخص کا منہ دیکھ کے ہم اٹھے ہیں

قطرہ قطرہ آنسو جس کے طوفاں طوفاں شدت سے
ٹکڑے ٹکڑے دل جو پڑا ہے تودہ تودہ حسرت ہے

ذوق جانتے تھے کہ مصائبِ روزگار کا صرف ایک ہی علاج ہے اور وہ ہے مردانہ وار مقابلہ۔ لیکن اس مقابلے کے لیے انھیں کوئی امکانات نہیں نظر آرہے تھے۔ اپنی قوت توانائی غیر ملکی استبداد کے مقابلے میں پرکاہ کے برابر بھی حیثیت نہیں رکھتی تھی۔ اس لیے انھوں نے شمشیر و تفنگ بھی محبوب کے ہاتھوں میں دے دی۔ وہ جنگ جو وہ ملک و وطن کی آزادی کے لیے لڑنا چاہتے تھے لاشعوری طور پر خروج کر کے محبوب سے لڑنے لگے۔

نہ ہوا آبِ شہادت سے گلو تر نہ ہوا
مستعد جب وہ ہوا ہائے تو خنجر نہ ہوا

آنکھ سے آنکھ لڑی پر مجھے ڈر ہے دل کا
کہیں یہ جائے نہ اس جنگ و جدل میں مارا

مبصروں سے کہو دیکھیں جبینِ ابروئے یار
کہ جوہر ایسے کہاں تیغِ اصفہانی میں

یہ کشتوں کا اس مانگ کے یاں پتہ ہے کہ ان تیرہ بختوں کے مرقد پہ کوئی
اگر سنگِ موسیٰ کا تعویذ رکھ دے تو رکھتے ہی بس درمیاں سے وہ شق ہو

لیکن اس کے باوجود وہ حقائق سے کلیتاً کنارہ کش نہ ہو سکے۔ حالات کی نامساعدت ان کے لیے خلشِ جان بنی رہی اور نوکِ نشتر کی طرح یہ چبھتی رہی۔ یہی کھٹک کبھی پردوں سے نکل کر عریاں ہو گئی اور بہ آوازِ بلند کہنے لگی کہ ذوق اس دنیا سے دور نہیں تھے۔

سمجھ کر موجِ دریائے فنا کو خنجرِ برّاں
کفن مثلِ حباب اے ذوق ہم نے سر سے یاں باندھا

اس گلستانِ جہاں میں کیا گلِ عشرت نہیں
سیر کے قابل ہے پر سیر کی فرصت نہیں

دوست کے گھر میں دشمن ہو جب سنگ ہمارے سینہ پر
دل کا ذکر رہا کیا باقی پھر تو سر کے جھگڑے میں

ہائے صیاد تو آیا مرے پر کاٹنے کو
میں تو خوش تھا کہ چھری لایا ہے سر کاٹنے کو

بجا کہے جسے عالم اسے بجا سمجھو
زبانِ خلق کو نقارۂ خدا سمجھو

سرایت کچھ جو خونِ کوہ کن کر جائے پتھر میں
نکالے لعل ہے پتھر کی جا کہسار دامن سے

ذوق کے یہاں چشم پوشی کی کیفیت اور حقیقت کا احساس دونوں ملتے ہیں۔ لیکن احساسِ حقیقت کو وہ اظہارِ حقیقت نہ بنا سکے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ حالات کی ابتری بڑھتی جا رہی تھی سلاطین

مغلیہ اور عوام کو بے دست و پائی سے نجات کی کوئی راہ نظر نہیں آرہی تھی۔ جبار اور سفاک غیر ملکی فاتحوں سے نبرد آزما ہونے کی جرأت مفقود ہو چکی تھی۔ ٹھٹک ٹھٹک کر سکڑنے کی کیفیت ذہنوں پر بری طرح مسلط تھی۔ اس کیفیت کا مظاہرہ ہمیں ذوق کے یہاں ملتا ہے۔ وہ اپنے باطن کو چھیڑنا نہیں چاہتے، مبادا چھپی ہوئی چنگاری بھڑک اٹھے۔ اس سے دور دور رہتے ہیں اور اغماض برتتے ہیں۔ صرف ظاہر میں دلچسپی لیتے ہیں، شعر کو فنی محاسن سے آراستہ کرتے ہیں بلکہ اپنے خارج سے ہی تعلق رکھتے ہیں، باطن کا سوز اسے نصیب نہیں ہونے دیتے اور جہاں ایسا ہو جاتا ہے تو اسے بھی آداب شعری کا پابند کر دیتے ہیں۔ اگر ذوق صرف تین چار سال اور زندہ رہتے تو شاید اس سوئے ہوئے آتش فشاں سے واقف ہو جاتے جو جنگ آزادی کی شکل میں بھڑک اٹھنے والا تھا، اور تب وہ اپنے ضمیر کی آواز کو یوں تھپکیاں دے دے کر سلا نہ سکتے۔

ذوق کی زندگی ہی میں اردو شاعری کا ایک آفتاب اور طلوع ہوا اور ان کی زندگی ہی میں غروب ہو گیا۔ اس نے بھی کم و بیش انھیں حالات سے مقابلہ کیا جس کا سامنا ذوق نے کیا، لیکن اس کا زاویۂ نظر بالکل مختلف تھا۔ یہ حکیم مومن خاں مومن تھے۔ غدر کا ہنگامہ شروع ہونے سے پہلے ہی مومن کا انتقال ہو گیا۔ آنے والی قیامت سے وہ محفوظ گذر گئے لیکن ان حالات سے چشم پوشی نہ کر سکے جو غدر سے پہلے پیدا ہو چکے تھے۔ ذوق نے قلعۂ معلّٰی میں امان حاصل کی۔ زندگی کی افتاد سے گریز اختیار کر کے اپنے باطن کی آواز کو دبانے کی کوشش کی لیکن مومن کا زور اپنی افتاد طبع پر نہ چلا۔ انھوں نے تربیت ہی اس خاندان میں پائی جو قوم کا دیدۂ بینا بنا ہوا تھا جس نے پیش آمدہ حالات کی نباضی کی تھی۔ اور جس نے آنے والے المناک انجام کا اندازہ کر لیا تھا۔ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ مومن سے جوانی میں لغزشیں ہوئیں۔ وہ ایک "پردہ نشین" کے عشق میں گرفتار ہوئے، غزل کی داخلیت میں ڈوبے خارج سے قطع تعلق کرنا چاہا۔ لیکن ان کے کلام کا اگر مربوط سلسلے کی حیثیت سے جائزہ لیا جائے تو وہ اس گریز میں زیادہ کامیاب نہ ہو سکے۔ ان کی غزل میں غیر معمولی داخلیت ضرور ہے۔ لیکن ان داخلی کیفیات کے ذریعہ روزن دل بھی وا ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔ انھوں نے بچپن سے ہی ایسا مزاج پایا تھا جو انھیں اجتماعی زندگی کے درد و کرب سے منقطع نہیں رکھ سکتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا کلام مادّی زندگی کی حیرت انگیز نمائندگی کرتا چلتا ہے۔ ان کا محبوب جس قدر حقیقی ہے اسی قدر وہ واردات قلبی بیان کرنے میں بھی حقیقت پسند ہیں۔ ان کے اندر اپنے نظریۂ حیات، اپنے مقصد اور اپنی آرزوؤں سے ایک شعوری وابستگی ملتی ہے۔ مثلاً وہ کسی لحظہ نہیں بھولتے کہ وہ مومن ہیں۔ صرف

تخلص کے لحاظ سے ہی نہیں ایمانی طور پر بھی ؎

سب کو ہوتا ہے جہاں میں پاس اپنے نام کا
ہم بھی تو مومن ہیں دل نذرِ صنم کیوں کر کریں

توڑنا مومن نہ پیمان اللہ سے
ہیں مسلّم عاشقی کے فن میں ہم

مومن نہ سہی بوسہ پا سجدہ کریں گے
وہ بت ہے جو اوروں کا اپنا بھی خدا ہے

بہیم سجود پائے صنم پر دمِ وداع
مومن خدا کو بھول گئے اضطراب میں

عرض ایماں سے ضد اس غارت گرِ دین کو بڑھی
تجھ سے اے مومن خدا سمجھے یہ تو نے کیا کیا

ہو گئے نام بتاں سنتے ہی مومن بے قرار
ہم نہ کہتے تھے کہ حضرت پارسا کہنے کو ہیں

اور ایمان میں بھی وہ اپنے مسلک اور اعتقاد کا برملا اعلان کرتے ہیں ؎

فروغ جلوۂ توحید کو وہ برقِ جولاں کر
کہ خرمن پھونک دیوے ہستیٔ اہل ضلالت کا

لے نام آرزو کا تو دل نکال لیں
مومن نہ ہوں جو ربط رکھیں بدعتی سے ہم

مومن حد سے کرتے ہیں ساماں جہاد کا
ترسا صنم کو دیکھ کے نصرانیوں میں ہم

اپنا شریک بھی نہ گوارا کرے بتو
مومن کو ضد یہ کیشِ بد برہمن سے ہے

منہ کو مومن سے چھپانا کافر
یہ تقیہ تو نہ بھایا مجھ کو

مومن کی شخصیت کا مطالعہ کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ اس طرح کی صاف گوئی اور بے لوچ انداز ان کی شخصیت کی پختگی کی دلیل ہے۔ ان کی شخصیت کے عوامل میں انانیت، انفرادیت اور احساسِ کمال کو بڑا دخل ہے۔ انھیں ہر لحظہ اس کا احساس رہتا ہے کہ ان کے دور میں ان کا کوئی ہم سر نہیں ہے ؎

مومن یہ شاعروں کا مرے آگے رنگ ہے
جو پیش آفتاب ہو بے نور تر چراغ

اور یہی نہیں، ماضی پر بھی جب وہ نظر ڈالتے ہیں تو انھیں کچھ زیادہ مسرت نہیں ہوتی۔ وہاں بھی کوئی انھیں اپنی صفات کا حامل نظر نہیں آتا ؎

مردوں کو تجھ پہ دیتے ہیں ترجیح جو حسود
مومن یہ جان لے سگ جیفہ خوار ہیں

مستقبل کے بارے بھی وہ خوش گمان نہیں ہیں۔ کیوں کہ موجودہ حالات کا انحطاط کسی بہتر ثمر کی نشاندہی کرتا ہوا نہیں ملتا ؎

عبث ترقی فن کی ہوس ہے مومن کو
زیادہ ہوئے گا کیا اس سے بے مثال تو ہے

معاشرہ جس حد تک بگڑ چکا تھا، شعراء نے اپنی ذہنی متانت کے جس دیوالیہ پن کا ثبوت دیا تھا وہ مومن کے لیے کسی نوعیت سے پسندیدہ نہیں تھا۔ انھیں یقین تھا کہ ملک کے نام نہاد دربار

کسی مرحلہ پر بھی قوم کے نجات دہندہ ثابت نہیں ہو سکتے تھے۔ ان کے دامن میں منہ چھپا کر ملک کی قابل رحم حالت سے چشم پوشی کرنا قطعاً دانائی نہیں تھی۔ چنانچہ انھوں نے اپنی صلاحیتوں کو درباری تملق اور قصیدہ خوانی میں ضائع کرنے سے احتراز کیا۔ انگریزوں کا بڑھتا ہوا غلبہ۔ ان کی تاخت وتاراج، ان کی شقاوت وبہیمیت بھی ان کے اندر غیر معمولی اضطراب کا باعث بنی ہوئی تھی انگریزوں کا ملک کے لیے خطرہ بن کر ابھرنا ان کے لیے کسی مرحلہ پر بھی گوارا نہیں تھا اس کا انھوں نے بے کم وکاست اظہار کیا ہے ؎

این عیوباں بہ لب رساند — جانِ من وجان آفرینش
نکشود گرہ زکار فرسود — ناخن کہ بتاں آفرینش
تاچند بخوابِ ناز باشی — فارغ زفغاں آفرینش
برخیز کہ شورِ کفر برخاست — اے فتنہ فشاں آفرینش

اپنے ہم عصر شعرار کے خلاف مومن نے ملکی حالات کی تبدیلی کے لیے ایک مثبت طریق عمل کا انتخاب بھی کیا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس انتخاب میں ان کی نظر ایک صحیح ترین تحریک پر پڑی۔ یہ تحریک سید احمد شہیدؒ کی تحریک جہاد تھی جس نے وقت کے تقاضوں کا بھرپور جائزہ لیا تھا جسے معلوم ہو گیا تھا کہ انسانیت کے مستقبل کی محافظت ملوکیت نہیں ہو سکتی جو دریوزہ گری کی قائل نہیں تھی، بلکہ اپنے زور بازو پر اعتماد کر کے ایک صحت مند انقلاب لانا چاہتی تھی جس کی مادی قوت خواہ پرکاہ کے برابر ہو لیکن جو عزم وثبات کا پہاڑ بن کر زمانہ ستیزی پر کمربستہ ہو گئی تھی۔ مومن کو یقین تھا کہ مستقبل کی ظلمت صرف اسی شعلۂ جوالہ کے ذریعہ ہو سکتی ہے۔ چنانچہ وہ خود سید احمد شہیدؒ کے ہاتھوں بیعت ہوئے۔ اپنے جوش وولولہ کے اظہار کے لیے جہادیہ مثنوی لکھی۔ ساقی سے جام دیں فزا طلب کیا ؎

پلا مجھ کو ساقی شرابِ طہور — کہ اعضا شکن ہے خمار فجور
کوئی جرعہ دے دیں فزا جام کا — کہ آجائے بس نشہ اسلام کا
بہت کوشش وجاں نثاری کروں — کہ شرع پیمبر کو جاری کروں
نہ کیوں کر ہوں اس کام میں ناشکیب — ظہورِ امامِ زماں ہے قریب

لیکن خود اس جہاد میں شریک نہ ہو سکے۔ جہاد میں شریک ہونے کی آرزو ان کے سینے میں تڑپتی رہی۔ اشتیاق کا شعلہ ان کے سینے میں دہکتا رہا۔ اسی آنچ کی تپش میں انھوں نے اپنی زندگی گذار دی۔

لیکن سنت خلیلی پر عمل نہ کر سکے۔ زندگی میں کتنے ہی مراحل آتے ہیں جب وہ اس آرزو کو نوک زبان پر لاتے ہیں۔ مگر قبضۂ تلوار پر ہاتھ نہیں ڈالتے ؎

خدایا لشکر اسلام تک پہنچا کہ آ پہنچا ۔۔۔ لبوں پر دم بلا ہے جوشِ خوں شوقِ شہادت کا

وہ دن گئے کہ لاف وگزافِ جہاد تھا ۔۔۔ مومن ہلاکِ خنجرِ نازِ بتاں ہے اب

غنچہ ہائے آرزوئے مومن اب کھلنے کو ہیں ۔۔۔ خیر مقدم گلشنِ ایماں میں آتی ہے بہار

شوق بزم احمد و ذوقِ شہادت ہے مجھے ۔۔۔ جلد مومن لے پہنچ اس مہدیٔ دوراں تلک

مومن حد سے کرتے ہیں ساماں جہاد کا ۔۔۔ ترسا صنم کو دیکھ کے نصرانیوں میں ہم

یہ پس وپیش، یا جرأتِ اقدام کی کمی، حقیقتاً کوئی ذہنی تذبذب یا دون ہمتی نہیں ہے۔ اس میں بہت کچھ مومن کی افتادِ طبع کو بھی دخل ہے۔ عملی طور پر ہمیں ان کے یہاں ایک واضح تضاد ملتا ہے۔ ایک طرف وہ "پیمانِ الست" کو توڑنے کے لیے تیار نہیں ہیں۔ دوسری طرف "بت ترسا" یا "پردہ نشین" سے بھی پیمانِ وفا باندھنے پر مصر رہتے ہیں۔ ایک طرف وہ جہادیہ مثنوی لکھتے ہیں، تو دوسری طرف صاحب بیگم سے عشق کو بھی مثنوی کا موضوع بنا لیتے ہیں۔ اس تضاد کے علاوہ کچھ ذہنی رجحانات بھی مانع تھے جو انھیں خالص عملی میدان میں قدم نہیں رکھنے دیتے تھے۔ مومن کی شخصیت داخلیت میں پختگی اختیار کر چکی تھی۔ انھیں اپنی باطنی دنیا سے جس قدر دلچسپی تھی اس کی عشرِ عشیر توجہ وہ خارج کی طرف نہ دے سکے۔ اس داخلیت کو پروان چڑھانے میں ان کے احساسِ کمال نے بہت بڑا کردار انجام دیا۔ وہ اپنے مقابلے میں مولوی محمد اسمٰعیل دہلوی اور خواجہ محمد نصیر کے سوا کسی اور کو عالم تصور ہی نہیں کرتے تھے۔ شاعری میں انھیں اپنا مدِمقابل نظر ہی نہیں آتا تھا ؎

مدت سے سنتے تھے مومن کا نام بارے آج ۔۔۔ دیکھا بھی ہم نے اس شعرا کے امام کو

شعر تر وہ ہیں مرے مومن کہ ہنگام جواب ۔۔۔ خوف سے منہ اور زبانِ ہر سخن ور خشک ہو

اس شعوری اعتماد نے ان کے لیے خارجی دنیا کو بے حد محدود کر دیا۔ اپنی ذات میں دلچسپی بڑھتی گئی اور وہ نازک خیالی، معاملہ بندی اور سوز و گداز میں تمام شعرائے اردو کو پیچھے چھوڑ گئے۔ دلی کی حالت ہی کیا پورے ملک کی حالت بڑی شکستہ تھی۔ اس لیے اس کی نگاہ میں خارجی دنیا کی کوئی اہمیت ہی نہیں رہ گئی تھی۔ چنانچہ دلی میں رسم عاشقی سے اجتناب کے پردہ میں انھوں نے یہ بات کہہ بھی دی ؎

مومن یہ لافِ الفتِ تقویٰ ہے کیوں مگر ۔۔۔ دلی میں کوئی دشمنِ ایماں نہیں رہا

داخلیت کا یہ رنگ اتنا بڑھا کہ ان کے نزدیک خود بینی بھی ایک ناگزیر حقیقت بن گئی ؎

سمجھ تو مومن اگر نا روا ہے خود بینی — تو دیکھیں کا ہے کو پرہیز گار آئنہ

پھر یہ خود بینی انانیت میں تبدیل ہوئی اور نوک نشتر بن کر محبوب کا سینہ چھلنی کرنے لگی ؎

غیر عیادت سے برا مانتے ہیں — قتل کیا آن کے اچھا کیا

رحم فلک اور مرے حال پر — تو نے کرم اے ستم آرا کیا

رشک دشمن بہانہ تھا سچ ہے — میں نے ہی تم سے بے وفائی کی

بہر حال یہ اور ایسے ہی کتنے عوامل تھے جن کی وجہ سے مومن کوئی عملی پیش قدمی نہ کرسکے۔ لیکن اپنی انتہائی داخلیت کے باوجود انھوں نے زمانہ کے مزاج کو سمجھا، اس سے قریب تر رہنے کی کوشش کی اور عملی اقدام کے لیے آرزو بھی کی۔ مومن غدر کے شروع ہونے سے چار سال پہلے ہی انتقال کر گئے ورنہ شاید آنے والا ہنگامۂ آفت خیز ان کے لیے جوشِ عمل ثابت ہوتا۔ وہ اپنے ہم عصر شعرا میں اس لحاظ سے ممتاز ہیں کہ ان کے یہاں اعتماد اور مثبت فکر کے نشانات ملتے ہیں ورنہ ذوقؔ و غالبؔ اس لذت سے آشنا نہ ہوسکے۔ مومن زمانے کی ستم رانیوں پر غالب کی طرح نوحہ کناں نہیں ہیں بلکہ ایک ایسی رجائیت کے حامل نظر آتے ہیں جو بڑی جرأت مندانہ ہے۔

غالبؔ نے نہ صرف ذوقؔ و مومنؔ کا زمانہ دیکھا بلکہ ان کے بعد کے زمانے کی ستم رانیوں کا بھی شکار بنے۔ انھوں نے وہ کچھ سیکھا جس سے ذوقؔ و مومنؔ محروم رہے یا محفوظ رہے۔ غالبؔ کی رگوں میں چنگیزی خون تھا لیکن کچھ شاہد و شراب نے اور کچھ مزاج کے لاابالی پن نے ابتدا سے ہی سکون و طمانیت سے محروم کر رکھا تھا۔ یہ کہنا تو درست نہیں ہے کہ انھوں نے بڑی آزمائش کی زندگی گذاری لیکن یہ ایک حقیقت ہے کہ انھوں نے خود اپنی زندگی اپنے لیے ایک آزمائش بنالی۔ ماں باپ کے التفات اور سرپرستی سے قدرت نے محروم کر دیا تھا۔ مزاج میں قدرے احساس برتری نے دوسروں سے کبھی بہت اچھا برتاؤ حاصل کرنے نہ دیا۔ جائے امان ڈھونڈی تو قلعۂ معلی میں لیکن وہاں شیخ محمد ابراہیم کا سکہ چلتا تھا۔ اپنی ذات کو اہمیت دیتے ہوئے اکثر بدگمانیوں کا شکار ہو جاتے تھے۔ اور پھر وہی بھیانک مستقبل سامنے آجاتا تھا۔ چنانچہ فوراً اعلان برأت کرتے تھے ؎

روئے سخن کسی کی طرف ہو تو روسیاہ — سودا نہیں جنوں نہیں وحشت نہیں مجھے

یہ حال ان کا ساری زندگی رہا۔ قصیدہ خوانی اور آلام روزگار کا شکوہ وہ کبھی ترک نہ کرسکے۔ دراصل ابتدا سے ہی وہ ایک تذبذب کا شکار نظر آتے ہیں۔ وہ قنوطیت و رجائیت کے درمیان معلق رہتے ہیں۔ ترک دنیا اور غم روزگار دونوں سے چمٹے رہتے ہیں۔ زندگی ان کے لیے ایک قید بھی بنی رہتی ہے اور

باغ بہشت بھی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ بہت کچھ سوچتے ہیں لیکن فیصلہ کے وقت بے بسی کے ساتھ آنکھیں بند کر لیتے ہیں۔ شاید فیصلہ انھیں بہت سے خطرناک عواقب سے متنبہ کرتا ہو۔ ان کی اس کیفیت کے غماز مندرجہ ذیل اشعار ہیں ؎

بھلا نہ دل نہ تیرگی شام غم گئی | یہ جانتا اگر تو لٹاتا نہ گھر کو میں
کیا وہ نمرود کی خدائی تھی | بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا
غم ہستی کا اسد کس سے ہو جز مرگ علاج | شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک
سنتے ہیں جو بہشت کی تعریف سب درست | لیکن خدا کرے وہ تری جلوہ گاہ ہو
ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن | دل کے بہلانے کو غالب یہ خیال اچھا ہے
تسکین کو ہم نہ روئیں جو ذوق نظر ملے | حوران خلد میں تری صورت مگر ملے

غالب کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ فطرتاً ہنسوڑ تھے۔ ان کے لطائف سے اس کا ثبوت بھی فراہم ہو جاتا ہے لیکن جب ان کی قنوطیت زدگی نظر کے سامنے آتی ہے تو ان کے قہقہے چھلکتے ہوئے آنسوؤں میں غرق ہوتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں ؎

قید حیات و بند غم اصل میں دونوں ایک ہیں | موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

یہ کیفیت ان کی گرفت میں کبھی نہیں آتی۔ اس متناقص مزاج کا اندازہ ان سے کبھی نہیں ہو پاتا۔ کبھی کبھی وہ اپنی ہی بات سمجھنے سے قاصر رہتے ہیں اور چاہتے ہیں کہ دوسرا بھی اس کا اندازہ نہ لگا سکے ؎

بک رہا ہوں جنوں میں کیا کیا کچھ | کچھ نہ سمجھے خدا کرے کوئی
آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچھائے | مدعا عنقا ہے میرے عالم تقدیر کا

یہ وہ اضطرابی کیفیت ہے جس پر غالب کا بس نہ چل سکا۔ چنانچہ اس نے ان کے یہاں شعر میں مختلف رجحان پیدا کر دیئے ہیں۔ مثلاً تصوف، غم روزگار، غم عشق، قنوطیت، رجائیت وغیرہ قلعۂ معلی سے متعلق ہونے کے بعد انھیں قدرے سکون تو نصیب ہوا لیکن دن بدن بگڑتے ہوئے حالات سے وہ چشم پوشی نہ کر سکے۔ چنانچہ بیدل سے کنارہ کشی کر کے میر کی "خانہ خرابی" اختیار کرنے پر مجبور ہو گئے۔ جس قدر حالات ابتر ہوتے جاتے تھے غالب کی شخصیت پر اس کے اثرات گہرے ہوتے جاتے تھے۔ ان کے خطوط میں اس کی مکمل تصویر ملتی ہے۔ دلی کو اجڑتے دیکھتے رہتے تھے، بہادر شاہ کے اختیارات میں تقلیل انھیں اور بھی ہراساں کیے دیتی تھی۔ نئے آثار بے پیمانہ انداز میں غالب ہو رہے تھے مستقبل کی شکل کیا ہوگی، غالب کے لیے اس کا تصور کرنا ہی ممکن نہ تھا۔ فیصلہ کرنا اور مثبت راہ اختیا

کرنا ان کے طبعی رجحان کے خلاف تھا۔ انھوں نے کبھی کوئی فیصلہ نہیں کیا۔ ہمیشہ دوسروں کے دستِ نگر رہے۔ بہادر شاہ کے اختیارات محدود ہونے لگے تو پنشن کے لیے کلکتہ کا سفر کیا۔ لال قلعہ اجڑا تو دربار رام پور کی طرف پر امید نظروں سے دیکھا۔ دہلی آگرہ اور کلکتہ کے انگریز افسروں کی اور ملکہ وکٹوریہ کی شان میں قصائد لکھے لیکن ان قصائد کو کوئی سیاسی اہمیت دینا انتہائی بددیانتی ہوگی۔ یہ قصائد انھوں نے صرف اپنی ذات کو سامنے رکھ کر لکھے۔ ان کی معاشی حالت سقیم ہو چکی تھی۔ زندگی بسر کرنے کا کوئی اور راستہ نظر نہ آتا تھا۔ مزاج قطعاً مشرقی تھا یہاں تک کہ دہلی کالج معلمی کرنے گئے مگر فینس واپس لوٹ لائے کہ استقبال کرنے کوئی نہ آیا۔ یہی مشرقیت قصائد کے پس پشت بھی کام کر رہی ہے۔ انھیں اس کی خبر بھی نہ تھی کہ یہ سکہ انگریزی دربار میں نہیں چلتا۔ مگر انھوں نے اسے آزما کر دیکھا۔ نتیجہ ظاہر ہے خاطر خواہ نہ نکلا۔ کبھی پنشن ملی تو کبھی قید سلاسل۔ یہ حال ساری زندگی رہا۔

دہلی کے دوسرے مایہ ناز شعراء کے مقابلے میں غالب کو غدر کے ان طوفانی تھپیڑوں کا مقابلہ کرنا پڑا جن سے نصیر، ذوق اور مومن وغیرہ محفوظ و مامون گذر گئے تھے۔ غدر غالب کے لیے ایک تجربہ اور ان کی شاعری کے لیے حقیقت پسندی کا سبب ثابت ہوا۔ میں یقین کے ساتھ تو نہیں کہہ سکتا لیکن غالب کی شاعری کے مختلف ادوار کا ناقص مطالعہ مجھ پر جو کچھ منکشف کرتا ہے وہ ان کی شخصیت کے مطالعے کے لیے بڑی حد تک معاون ہے۔ ابتدائی ادوار میں غالب کی شاعری ایک معمہ نظر آتی ہے بعض اوقات صرف قابل فہم ہی نہیں رہتی بلکہ تار حریر حیات کو جنبش دینے میں بھی کامیاب نہیں ہوتی۔ غدر اور اس کے بعد کی شاعری میں یہ گنجلک اور مبہم انداز فنا ہو جاتا ہے اور اب مطالب اس قدر واضح ہو جاتے ہیں کہ بے اختیار نوک زبان پر انھیں کا شعر آ جاتا ہے ؎

دیکھنا تقریر کی لذت کہ جو اس نے کہا ۔۔۔ میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

غالب کے سلسلے میں کہا جاتا ہے کہ انھوں نے اپنے دیوان کا انتخاب شایع کر کے بڑی دانشمندی کی۔ اس طرح وہ اپنی متعدد خامیاں زمانے کی نظروں سے بچا گئے۔ فنی لحاظ سے یہ درست ہے لیکن اس انتخاب دیوان کا ایک پہلو اور بھی ہے، اور وہ یہ کہ زمانے کے شدائد کے تجربات سے قبل ان کا معیار مختلف تھا اور تجربات کے بعد انھیں وہ اسلوب اپنے محسوسات سے قریب نظر نہ آیا۔ بیدل کا انداز ترک کر کے میر کی تقلید کرنا اسی رویّہ کی غمازی ہے۔ میر نے کچھ اسی نوعیت کے سخت حالات جھیلے تھے جب مرہٹوں، سکھوں اور افغانیوں نے دہلی کو تاخت و تاراج کیا تھا۔ جس نوعیت کے حالات کا مقابلہ غالب نے غدر کے زمانہ میں کیا۔ میر کی حرماں نصیبی، خلشِ پیہم، اضطراب مسلسل اور مستقبل کی ہولناک تاریکی ان کے

کلام میں رچ بس گئی۔ وہ غزل کی دنیا میں محدود رہے۔ اس لیے معاشرہ میں ایک فرد کی حیثیت سے وہ خود کو بالکل مجبور اور بے بس پاتے تھے۔ ان کے لیے یہ احساس شدید تھا کہ دہلی ہی نہیں پورا برصغیر نفسی نفسی کے عالم میں گرفتار ہے۔ اس لئے وہ بھی بے یار ومددگار قنوطیت کا شکار ہو گئے۔ غالب کے زمانے میں حالات قدرے مختلف تھے، حالات سے جنگ ایک شعوری بیداری کے ساتھ ہو رہی تھی لیکن ملک وقوم میں اعتماد اور استقلال کے فقدان کی وجہ سے انھیں مستقبل ویسا ہی تاریک نظر آتا تھا جیسا میر کو۔ دہلی کی تباہی پر وہ مضطرب و بے چین ہوتے ہیں۔ انگریزوں کے استبداد پر چیخ اٹھتے ہیں لیکن اس کے ساتھ ہی جب اپنوں کی ستم رانیوں پر بھی نظر پڑتی ہے تو وہ شدت غم سے اپنی انگلیاں چبا ڈالتے ہیں۔ نواب سعداللہ خاں کو غدر کے تین سال بعد لکھتے ہیں:

"پانچ لشکر کا حملہ پے درپے اس شہر پر ہوا۔ پہلا باغیوں کا لشکر۔ اس میں اہل شہر کا اعتبار لٹا۔ دوسرا لشکر خاکیوں کا، اس میں جان و مال و ناموس و مکان و مکین و آسمان و زمین و آثار ہستی سراسر لٹ گئے۔"

اس طرح کے اکثر تذکرے ان کے یہاں ملتے ہیں۔ ان سے ایک طرف یہ گمان ہو سکتا ہے کہ حاکم کی تبدیلی پر غالب ہراساں تو ہوئے لیکن بڑی جلدی مصالحت بھی کر لی، لیکن اس گمان سے زیادہ حقیقت پر مبنی بات یہ ہے کہ وہ ایک طرح کے عدم اعتماد میں گرفتار تھے۔ انھیں شاید اس کا اندازہ ہی نہیں تھا کہ وہ کیا چاہتے ہیں ؎

چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک راہ رو کے ساتھ — پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہ بر کو میں

مشرق سے وابستگی ان کے یہاں نمایاں طور پر نظر آتی ہے۔ مغل شہنشاہیت کا آفتاب غروب ہونے کا درد ان کے یہاں واضح طور پر ملتا ہے۔ انگریزوں سے نفرت اور ان کے مظالم کے خلاف احتجاج ان اشعار میں کھلے انداز میں موجود ہے جو انھوں نے نواب علاء الدین احمد خاں کو لکھے تھے ؎

بس کہ فعال ما یرید ہے آج — ہر سلحشور انگلستاں کا
گھر سے بازار میں نکلتے ہوئے — زہرہ ہوتا ہے آب انساں کا
چوک جس کو کہیں وہ مقتل ہے — گھر بنا ہے نمونہ زنداں کا
شہر دہلی کا ذرہ ذرہ خاک — تشنۂ خوں ہے ہر مسلماں کا
کوئی واں سے نہ آسکے یاں تک — آدمی واں نہ جا سکے یاں کا
میں نے مانا کہ مل گئے پھر کیا — وہ ہی رونا تن و دل و جاں کا

گاہ جل کر کیا کیے شکوہ — شورشِ داغہائے پنہاں کا
گاہ رو کر کہا کیے باہم — ماجرا دیدہ ہائے گریاں کا
اس طرح کہ وصال سے غالب
کیا مٹے دل سے داغ ہجراں کا

مگر ان عصبیتوں کے باوجود وہ اپنے خیالات کا اظہار بحیثیت فرد ہی کرتے رہے، اجتماعیت کے مزاج شناس نہ بن سکے۔ غدر نے ان کی شاعری میں یہ اضافہ تو ضرور کیا کہ وہ غم روزگار کی اہمیت کے قائل ہوں، لیکن اس غم کو وہ آزردہ و عندلیب کا جیسا تحریک وعمل سے معمور غم نہ بنا سکے۔ کیونکہ انھوں نے غمِ روزگار کی طرف ملتفت ہونے کے لیے یہ شرط لازم قرار دے لی تھی کہ "غمِ عشق اگر نہ ہوتا"۔ یہ غم عشق بعض کے نزدیک جنیا بیگم کا عشق تھا، ممکن ہے ایسا ہی ہو، لیکن صرف اس قدر محدود مفہوم پر اکتفا کر لینے کے معنی غالب کے رجحان کی طرف سے اغماض ہوگا۔ یہ غم عشق غالب کے منفصل رجحان کا مظہر ہے اس لیے کہ وہ اپنے پیش نظر کوئی لائحہ عمل یا اجتماعی فکر نہیں رکھتے تھے۔ تصوف سے غیر معمولی شغف اور دنیا سے اجتناب اس کا مزید ثبوت ہیں ؂

دل ہر قطرہ ہے سازِ انا البحر — ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا
اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہیں — حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں
جہاں میں ہو غم و شادی بہم ہمیں کیا کام — دیا ہے ہم کو خدا نے وہ دل کہ شاد نہیں

اس انفصال کے باوجود وہ بعض اوقات دنیا سے قریب آنے اور اس سے متمتع ہونے کے خوگر بھی نظر آتے ہیں، دنیا کی لذت اور اس کے عیش و طرب میں غرق ہو جانے کے کبھی متمنی معلوم ہوتے ہیں ؂

نہیں نگار کو الفت نہ ہو نگار تو ہے — روانیٔ روش و مستیٔ ادا کہیے
نہیں بہار کو فرصت نہ ہو بہار تو ہے — طراوتِ چمن و خوبیٔ بہار کیا کہیے
کیوں نہ فردوس میں دوزخ کو ملا لیں یارب — سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سہی
گو ہاتھ میں جنبش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے — رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے

لیکن یہ تمنا اور آرزو کسی مثبت فکر کی نمائندگی نہیں کرتیں۔ غدر نے انھیں فطرت انسانی سے قریب تو کیا لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان تمام تجربات کو وہ ایک لڑی میں پرونے سے قاصر رہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں شکست خوردگی ہے ؂

نہ گل نغمہ ہوں نہ پردہ ساز — میں ہوں اپنی شکست کی آواز

حرماں نصیبی ؎

جسے نصیب ہو روزِ سیاہ میرا سا | وہ شخص دن نہ کہے رات کو تو کیوں کر ہو

خلوت گزینی ؎

رہیے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو | ہم سخن کوئی نہ ہو اور ہم زباں کوئی نہ ہو

اور بے دست و پائی ؎

کس سے محرومیٔ قسمت کی شکایت کیجیے | ہم نے چاہا تھا کہ مر جائیں سو وہ بھی نہ ہوا

کی واضح مثالیں ملتی ہیں ؎

وہ درد محسوس کرتے ہیں لیکن درد کا علاج انھیں معلوم نہیں —— میں نہ اچھا ہوا برا نہ ہوا —— وہ قوم کی زبوں حالی کا مشاہدہ کرتے ہیں، لیکن کفِ افسوس ملنے کے سوا کچھ بھی نہیں کر سکتے: "ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے"۔ وہ روتے ہیں تو اس لیے نہیں کہ دوسروں کی آنکھیں برسنے لگیں بلکہ اس لیے کہ وہ ان ہی کا درد پنہاں ہے۔ درد کی شدت بڑھ جاتی ہے تو ان کا احساس کند ہو جاتا ہے۔ —— مشکلیں اتنی پڑیں مجھ پر کہ آساں ہو گئیں —— اس پر بھی جب دل کی بند کلی نہیں کھلتی تو وہ شوخی اور اظہارِ مسرت میں پناہ لیتے ہیں۔

رات کے وقت مے پیے ساتھ رقیب کو لیے | آئے وہ یاں خدا کرے پر نہ کرے خدا کہ یوں

ہم سے کھل جاؤ بوقتِ مے پرستی ایک دن | ورنہ ہم چھیڑیں گے رکھ کر عذرِ مستی ایک دن

کم نہیں وہ بھی خرابی میں یہ وسعت معلوم | دشت میں مجھے وہ عیش کہ گھر یاد نہیں

اس طرح ہمیں ان کے یہاں رجائیت اور قنوطیت کی مقاومت ملتی ہے۔ یہ مقاومت تنہا غالب کی شخصیت کا عنصر نہیں ہے بلکہ عوام کے سماجی ذہن کی نمائندہ ہے۔ غدر کے دور میں تقریباً ہر فرد کی کیفیت کچھ ایسی ہی تھی کہ وہ نہ تو موجودہ غلامی پر مطمئن ہو سکتا تھا اور نہ ماضی سے کوئی رہنمائی حاصل کر کے اپنے لیے صحیح راستہ اختیار کر سکتا تھا۔ ایک عجیب ذہنی تذبذب اور تشکیک کی کیفیت تھی۔ اپنے دست و پا شل نظر آتے تھے۔ ذہن کی راہیں مسدود تھیں، راہ بر مفقود تھے تنظیم کے بجائے انتشار اور پراگندگی کا دور دورہ تھا۔ ایسے عالم میں کوئی کیا کرتا اور کہاں جاتا۔ غالب کے خطوط اور کلام میں ان حالات سے متاثر شدہ اشارات صرف ایک کرب انگیز احساس سے ہی متعارف کراتے ہیں۔ لیکن اس احساس کو کسی مثبت اقدام کے لیے کیوں کر استعمال کیا جائے۔ غالب کے کلام میں اس کا شعور نظر نہیں آتا۔ اس کی وجہ شاید یہ ہو کہ غدر کی افتاد براہِ راست غالب پر

نہیں پڑی۔ ان کا رول ایک مشاہد (SPECTATOR) کا رہتا ہے اور جس طرح کسی ہنگامے میں مشاہد کو بھی چند خراشیں آجاتی ہیں اسی طرح غالب کو بھی اقتصادی و معاشرتی جبر کے برداشت کرنے پڑے۔ اس سے زیادہ کا نقصان غالب کو اٹھانا نہیں پڑا۔

غدر کی براہ راست زد جس شاعر پر پڑی وہ دہلی کا آخری حکمراں ہے۔ سراج الدین بہادر شاہ ظفر کا کلام اس سیاسی شعور سے پوری طرح معمور ہے جو سلطنت مغلیہ کے زوال سے لے کر دہلی کی تباہی تک کارفرما ہے۔ ظفر کے یہاں ہندوستان کی زبوں حالی کی مکمل عکاسی ہے۔ ہندوستان کی آزادی کے ٹمٹماتے ہوئے چراغ کے لیے مخزونی ہے۔ حالات کے مسلسل بگاڑ پر اضطراب ہے۔ اپنی بے بسی اور عوام کی بے حسی پر مرثیہ ہے۔ ظفر خواہ بحیثیت شاعر اپنے ہم عصروں سے ممتاز نہ ہوں لیکن عصری تقاضوں کی عکاسی کے لحاظ سے سب سے ممتاز ہیں۔ ملک و وطن کی آزادی پر جو ضرب پڑتی ہے وہ ظفر کے قلب مضطر پر براہ راست چوٹ ثابت ہوتی ہے۔ ان کے یہاں خس و خاشاک کے انبار میں لپٹے ہوئے متعدد اشعار ایسے ملتے ہیں جو ان کی شعوری بیداری کی ہر دور میں نمائندگی کرتے ہیں تحقیق و تلاش سے خواہ کچھ بھی ثابت ہو مگر اس رجحان کا ترتیب وار جب ہم مطالعہ کرتے ہیں تو یہ امر بھی پایۂ ثبوت کو پہنچ جاتا ہے کہ یہ اجتماعی اور سیاسی شعور نہ ہمیں شاہ نصیر کے یہاں ملتا ہے اور نہ ذوق و غالب کے یہاں۔ اگر ظفر کے تمام دیوان ان شعرا کی ذہنی کاوش کے رہین منت ہوتے تو ہمیں ظفر کے یہاں بھی یہ رجحان نہ ملتا۔ وہ نصیر ذوق اور غالب کی طرح مبہم ذہن کے ساتھ اندھیرے میں راستہ ٹٹولتے اور گم کردہ راہ رہتے۔ مگر ظفر کے یہاں یہ کیفیت نہیں ہے۔ وہ اپنے اساتذہ کے مقابلے میں زمانہ اور افتاد زمانہ کے کہیں زیادہ کامیاب نباض ہیں۔ یہی وصف انھیں اپنے کلام کا خود خالق ثابت کرنے پر دال ہے۔

ظفر کے منتخب کلام کا غالب حصہ ظفر کی آپ بیتی ہے اور اس میں کچھ ایسی نشتریت اور گداز ہے جو اردو غزل کے سرمایہ میں اپنا جواب نہیں رکھتا۔ یہ نشتریت اور گداز ان کے اکثر اشعار میں اس قدر پیوست ہو جاتا ہے کہ ان کی زندگی کی کراہ صاف سنی جاسکتی ہے ؎

شمع جلتی ہے پر اس طرح کہاں جلتی ہے ہڈی ہڈی مری اے سوز نہاں جلتی ہے

ظفر کی پوری زندگی ایک طرح کی روحانی کشمکش اور ذہنی جلاوطنی میں گذری۔ ایک مسلسل کچوکے دینے والا عذاب اور ہڈیوں کو پگھلا دینے والا غم ان کی شاعری کا اصل محرک ہے جس کی وجہ سے ان کی شخصیت کا ایک زبردست المیہ پہلو ہمارے سامنے آتا ہے ؎

دل وجاں سوزشِ غم میں پھنکے جاتے ہیں کیا کیجے / لگی ہے آگ اس خار و خس میں کچھ نہیں چلتی
آبِ گریہ سے بجھے کیا آتشِ دل اے ظفر / بلکہ اس سے روز افزوں سوزشِ دل ہو تو ہو
بلا سے خاک ہو جائیں گے جل کر شورشِ غم سے / مگر منھ سے نہ اف ہم غمگساروں میں نکالیں گے
بھڑکی ہے بے طرح یہ ظفر آج دل کی آگ / کام ہی میرے کبھی سوزِ دروں آجائے گا
کوہ تک بہہ جائے مثلِ موم سب ہو کر گداز / میرے دل کی سی اگر ہو سینۂ خارا میں آگ
آہ کب سینے سے اے ہم نفساں نکلے ہے / دل میں اک آگ سلگتی ہے دھواں نکلے ہے

ظفر کی شاعری کا ایک اور بنیادی عنصر زنداں کی وہ دیوار ہے جس سے ٹکرانے میں اُن کے جسم وجاں فگار ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ زنجیر میں جکڑ کر اُن کے ہونٹوں کو سی دیا گیا ہے اور زنجیر کے جھٹکے اور جھنکار اُن کے درد و کرب کے اظہار ہیں۔ اس جھنکار میں اسیری کا بے پناہ غم بھی ہے اور رہائی کے لیے جدوجہد کا حوصلہ بھی۔

میں وہ مجنوں ہوں کہ زنداں میں نگہبانوں کو / میری زنجیر کی جھنکار نے سونے نہ دیا
دشتِ وحشت کو ارادہ ہے کہ آباد کروں / کھول دے کاش مرے پاؤں کی زنجیر حریف
ظفر کس طرح کوئے یار میں جاؤں کہ پاؤں میں / مرے ہر ایک موجِ اشک نے زنجیر ڈالی ہے
پائے کوباں کوئی زنداں میں نیا ہے مجنوں / آتی آوازِ سلاسل کبھی ایسی تو نہ تھی
اے جنوں توڑ کے زنجیر درِ زنداں کو / جی میں ہے کھائیے اب چل کے بیاباں کی ہوا
اے اسیرانِ خانۂ زنجیر / تم نے یاں غل مچا کے کیا پایا

زنجیر اور زنداں سے بھی زیادہ اہم علامت ظفر کی شاعری میں قفس و آشیاں اور صیاد و عندلیب کی ہے۔ اس علامت کے ذریعہ انھوں نے ایک طرف اپنی مجبوری و بے بسی، بے پروبالی اور درماندگی اور موت و حیات کی اس کشمکش کی مصوری کی جس سے ان کی زندگی عبارت تھی اور دوسری طرف ایک مٹتی ہوئی تہذیب کے نام لیواؤں کی اپنے ناموس کے تحفظ کے لیے آخری جدوجہد اور باغیانہ عزم کا مکمل اظہار بھی۔

قفس میں مجھ کو نہ چین آیا پر فغاں سے مری / تمام رات نہ صیاد کو بھی خواب آیا
اسیرِ کنجِ قفس ہوں میں اے نوا سنجو / بلا سے میری گر آیا بہار کا موسم
اگر باندھیں مرغانِ پابستہ ہمت / تو لیں کھول آپس میں مل جل کے پھندے
بہار آئی اسیرانِ قفس آپس میں کہتے ہیں / پھڑک کر توڑنا ہے گر قفس تیار ہو جاؤ
رہائی دستِ صیادِ جفا پیشہ سے مشکل ہے / قفس میں طائرِ محبوس لاحاصل پھڑکتا ہے

باندھے پر صیاد نے ایسے ہم اڑ سکتے نہیں — ہو گا کیا کھڑکی قفس کی اب اگر کھل جائے گی
قفس میں ہے کیا فائدہ شور وغل سے — اسیر و کرو کچھ رہائی کی باتیں
جہاں چمن میں نشیمن تھے بلبلوں کے ظفر — ہزار حیف کہ واں آشیان زاغ بنے

عملی زندگی میں ناکام حسرتوں کی وجہ سے ظفر کے یہاں ترسنے کی کیفیت ایک مکمل حقیقت بن گئی ہے اور ان کے کردار کا ایک اہم عنصر معلوم ہوتی ہے ۔

وہ کارواں کہ جو منزل پہ اپنی جا پہنچا — اسی کے پیچھے صورتِ غبار ہوں میں
پہنچا نہ کبھی قافلے تک۔ آہ عزیزو — مجھ سا بھی جہاں میں کوئی بدنام دکھاؤ
گیا منزل پہ سارا قافلہ اور راہِ غربت میں — ہم آواز جرس کی طرح سے تنہا بھٹکتے ہیں
نہ ملا قطرۂ مے دور میں تیرے ساقی — خون دل بیٹھ رہے اپنا ہی پی کر جی میں

یہ عوامل ظفر کی پوری شاعری پر محیط ہیں۔ ان کی شاعری صرف انھیں سے عبارت نہیں ہے۔ انھوں نے مصحفی اور آتش کے طرزِ کلام کو اپنایا مگر نہ تو وہ اس رنگ میں کامیاب ہو سکے اور نہ اپنے ذہنی عقدے کھول سکے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان اشعار میں وہ صرف مشق سخن کرتے رہے اور اپنے اساتذہ سے اصلاح لینے کے لیے خانہ پری کرتے رہے۔ ایسے اشعار ظفر کی شخصیت کے نمائندہ نہیں ہیں بلکہ ان میں ان کے اساتذہ کی بکر بول رہی ہے۔ ان میں شاہ نصیر اور ذوق کی فراریت اور حالات زمانہ سے چشم پوشی کارفرما ہے۔ ظفر اس فراریت اور چشم پوشی میں اپنا گداز اور خلش نہ سمو سکے اس کی اصل وجہ یہی ہے۔ اس کو ان کے مزاج سے مناسبت نہیں تھی۔ ان کے یہاں شکست خوردگی، محزونی اور ترسنے کی کیفیت ضرور ہے مگر یہ کیفیت آزادی و اقتدار کی راہ میں ہزیمت کا برابر مقابلہ کرنے سے پیدا ہوتی ہے نہ کہ کنارہ کشی اختیار کرنے سے۔

ظفر کے کلام میں لمسیاتی کیفیت، معصومیت، لطافت، رنگ، خوشبو اور جذبات کی آمیزش کی بھی بہ کثرت مثالیں ملتی ہیں، انھیں خوشگوار تنوع صرف ادبی نقد و تبصرہ کی بنیاد پر کہا جا سکتا ہے، ورنہ حقیقت یہ ہے کہ ظفر اپنی جد و جہد میں شدید مایوسی کے باوجود مکمل طور پر کبھی مایوس نہیں ہوئے۔ انھیں اپنی قوت، اقتدار اور مستقبل کی طرف سے خطرات کا احساس اس وقت سے ہی تھا جب کہ وہ ولیعہد تھے اور ابھی غدر کی قیامت منزلوں دور تھی۔ لیکن جس طرح سلطنت کی سالمیت دن بہ دن مجروح ہوتی جا رہی تھی اور حکام و عوام میں اخلاقی انحطاط و تنزل بڑھتا جا رہا تھا وہ ان جیسے سیاسی بصیرت رکھنے والے حکمراں کی نظر سے پوشیدہ نہیں تھا۔ اس کے باوجود وہ حالات سے مصالحت

کرنے کے لئے آمادہ نہیں تھے۔ کبھی کبھی امید کی ایک کرن ان کے دل میں گھر کرلیتی تھی، اور وہ رجائی کیفیت اختیار کرلیتے تھے۔ یہ رجائی کیفیت ہی لمسیاتی کیفیت، لطافت اور جذبات کی دھوپ چھاؤں کے پیکر میں جلوہ نما ہوتی تھی ؎

سوتے تھے چین سے ہم خواب عدم میں لیکن | شور ہستی نے ہمیں آہ جگا کے مارا
چمکتی ابر میں ہے برق ہے کشو لوجام | حریف تیغ ہے کرو سپر کی تلاش
رخ پہ کیا زلف ترے غنچہ دہن چھوٹے ہے | ہم سیہ بختوں سے آخر کو وطن چھوٹے ہے
کیا کسی سے خاک ہوں وحشت میں اب مانوس ہم | دیکھتے ہیں اپنے سائے کو تو رم کرتے ہیں
بلا سے گر نہیں ہے سایۂ بالِ ہما سر پر | تری دیوار کا سایہ کچھ ایسا ہے کہ کیا کہیے
کبھی لب پر جو ہنسی اپنے ذری آتی ہے | ساتھ ہی آنکھوں میں گریہ سے تری آتی ہے
جوں بوئے گل رفیقِ نسیمِ چمن ہیں ہم | اے ہمدمو وطن میں غریب الوطن ہیں ہم
پڑے جس جا پہ تری زلف دوتا کا سایہ | نہ رہے نام کو واں اور بلا کا سایہ
چمن میں تا نہ ہو گلچیں گلوں پر دست دراز | اٹھاتی ہاتھ ہے ہر شاخ گل دعا کے لیے

ظفر اپنی اندرونی کیفیت سے کبھی بے تعلق نہیں ہوئے۔ ان اشعار میں کبھی چوٹ کھائے ہوئے دل اور مجروح شخصیت کے تاثرات پوری طرح نمایاں ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ظفر کے مزاج میں جو چیزیں رچ بس چکی تھیں وہ محبوب سے جذباتی تعلق کے اظہار کے مرحلے میں بھی منفصل نہ ہوسکیں بلکہ اس پردہ داری کو وہ خود ہی ختم کر دیتے ہیں ؎

پا سکے رمز و کنائے کوئی کیا اس کے ظفر | جس کی اک بات میں سو طرح کا رنگ نکلے

ظفر خواہ بھجن گائیں یا ہوری کہیں، دوہے کہیں یا حمد و نعت پیش کریں وہ اپنے گرد و پیش سے بے تعلق نہیں ہوسکتے۔ ملک کی زبوں حالی، عوام کی بے بسی، بے حسی اور غداری، اپنی ناکامی اقتا اور اضطراب، ہر موڑ پر ان کے سامنے رہتی ہے۔ دیوان اول کے ایک مخمس کے آخری بند میں وہ موقع پرست افراد کے مستقبل کی کتنی کامیاب پیشین گوئی کرتے ہیں ؎

بات جو کرتے نہیں ہرگز فریب و مکر بن | تو ہوا خواہی کا دعوی معتبر ان کی نہ گن
گل کھلے گا جب کہ ہوگا کوئی ان کا ممتحن | لوگ باغ سبز دکھلاتے تو ہیں پر ایک دن
ہاتھ کے طوطے سے ان کے اے ظفر اڑ جائیں گے

اسی دیوان میں "شہر آشوب" مستقبل کے بارے میں عدم اعتماد کا مظہر ہے اور اس کی مزید

تائید اس پھجن سے ہوئی ہے جو مندرجہ ذیل شعر سے شروع ہوتا ہے ؎

جن گلین میں پہلے دیکھیں لوگن کی رنگ رلیاں تھیں
پھر دیکھا تو ان لوگاں بن سونی پڑیں وہ گلیاں تھیں

حالات کی نامساعدت اور غیر ملکی جابروں کی ستم کیشیوں کا لاشعوری گلہ دوسرے دیوان میں میر و سودا کی غزلیات کی تضمینات میں بھی موجود ہے۔ جیسے جیسے ملک و وطن کی تباہی کا دور قریب آنے لگتا ہے محدود آزادی کو بھی خطرہ لاحق ہونے لگتا ہے۔ عوام کی اخلاقی اور سیاسی قوت میں انحطاط بڑھتا جاتا ہے۔ ظفر کی فکر واضح ہونے لگتی ہے۔ اب وہ اپنی خارجی دنیا کا زیادہ بھرپور انداز میں جائزہ لینے لگتے ہیں اور اپنے اشعار اور دوہوں کے ذریعہ سیاسی تاریخ نہیں بلکہ سماجی کیفیت کی عبرت انگیز عکاسی کرنے لگتے ہیں۔ تیسرے دیوان کے چند دوہے ملاحظہ ہوں ؎

نا کوئی آیا ساتھ ہمارے نا گیا کوئی ساتھ
دیکھ کے ایکلا آپ تو کہہ دے مل مل اپنے ہاتھ

جن کے پیچھے جگ وچ ہم نے اپنا سب کچھ کھویا
انت سمے میں ان اپنوں میں سے اپنا کوئی نہ ہویا

چاہتا چاہا ہم نے ہووے جگ وچ کوئی ہمارا
جب نہ دیکھا کوئی اپنا کینا سب سے کنارا

سب کے من میں کھوٹ ہے اور سب کی کھوٹی چال
کون لگاوے جییا اپنا لوگاں دی نال

یہ دوہے اور اس دور کے اشعار ظفر کے اس ردعمل کے ترجمان ہیں جب نہ صرف ان کی سلطنت قلعہ معلّٰی تک محدود ہو کر رہ گئی تھی بلکہ ملک کی آزادی کی طرف سے وہ کافی حد تک مایوس بھی ہو چکے تھے۔ انگریزوں کے استبداد اور اہل ملک کا غلامی پر مطمئن ہو جانا، انھیں واضح طور پر غداری اور بے وفائی نظر آرہا تھا۔ ایسے عالم میں اگر ظفر ایسے اشعار نہ کہتے تو کیا کہتے ؎

رفیق راہ محبت کدھر گئے یارب
کہیں نظر ہی نہیں اب وہ قافلہ پڑتا

ہوا ہے عہد میں ظالم ترے وفا کا رواج
کہاں ہے رسم محبت کہاں وفا کا رواج

دیوان چہارم میں ان کے جذبات کی تلخی اور بے بسی و مجبوری کا شدید احساس اور بھی زیادہ نمایاں ہو جاتا ہے۔ اب وہ صرف رنج و حرماں پر ہی اکتفا نہیں کرتے ہیں بلکہ کلام کی سوزش سے منجمد قلب و روح کو لاوے کی طرح پگھلا دیتے ہیں۔ ان کے اشعار کانوں سے گذر کر دل ہی میں گھر نہیں کرتے بلکہ ایک طوفان بپا کر دیتے ہیں۔ یہ صرف ایسے ہی فن کار کے لیے ممکن ہوتا ہے جو خود حالات کی بھٹی میں بھٹک رہا ہو۔ ظفر کی کیفیت یہی تھی۔ ان کے نزدیک جنگ آزادی صرف قومی اور وطنی فریضہ ہی نہیں تھا بلکہ دینی فریضہ تھا۔ ان کے فرامین میں آزادی کے لیے جنگ کرنے کی جو اپیلیں کی گئی ہیں وہ دین دھرم کے نام پر ہی کی گئی ہیں۔ اور ہم وطنوں سے بے وفائی کر کے انگریزوں کی مدد کرنا مذہب سے

انحراف قرار دیا گیا ہے۔ دیوان چہارم غدر سے پہلے مرتب ہو چکا تھا۔ لیکن وہ شعلے جو بھڑکتے ہوئے ہندوستان کے دارالسلطنت کی فصیلوں کو جھلسنے لگے تھے ان کی تپش ظفر کے جسم وجان کو بھسم کئے دے رہی تھی۔ یہی آتشیں کیفیت دیوان چہارم میں متعدد مقامات پر جھلکتی ہے ؎

کرتے ہو اس سوختہ جاں کو دیکھو کیوں سرگرم فغاں — دے گا جلا یہ سارے جہاں کو اک نفس میں جانے دو

پارۂ دل اے اشکو ہیں یہ پارۂ آتش مژگاں پر — آگ لگاؤ دیکھو نہ تم اس خار وخس میں جانے دو

ہاتھ ابھی سودائے وفا سے تم نہ اٹھاؤ حضرت دل — ہونا جو کچھ قسمت میں ہے سر دو ضرر ہو لینے دو

جلا دیں باغ سارا اک نوائے آتشیں سے ہم — صبا دامن کشِ برق اپنا خار آشیاں کیوں ہو

ناصحو دیکھنا تم سیر بہار آنے دو — پہنچے گی دشت میں لے کر مجھے وحشت سیدھی

میں نے کہا جو بزم میں شب اپنا سوز دل — بے اختیار شمع کے آنسو نکل پڑے

غدر کے بعد ظفر کے کلام کا رنگ ہی بدل جاتا ہے۔ اب وہ ایک ہارے ہوئے سپاہی نظر آتے ہیں۔ ان کی امیدیں ٹوٹ چکی ہیں مستقبل کی مہیب تاریکی ہر طرف مستولی ہے۔ پرومیتھیس (PRUMETHEUS) کی طرح کرب مسلسل ان کے لیے مقدر ہو چکا ہے۔ ہندوستان کی نئی نسل کی رجائی تعمیر کے لیے انھوں نے جو جدوجہد کی تھی اس کی پاداش میں فرنگی بہیمیت کا گدھ ان کا جگر نوچ نوچ کر کھا رہا ہے اور وہ اس درد کے احساس سے کراہ رہے ہیں ؎

نہ تو تاب ہے تن زار میں نہ قرار ہے غم یار میں — مجھے سوز عشق نے آخرش یوں ہی مثل شمع گھلا دیا

پس مرگ میرے مزار پر جو دیا کسی نے جلا دیا — اسے آہ دامن باد نے سر شام ہی سے بجھا دیا

پس مرگ قبر پر اے ظفر کوئی فاتحہ بھی پڑھے کہاں — وہ جو ٹوٹی قبر کا تھا نشاں اسے ٹھوکروں سے اڑا دیا

اس جور بے جا نے ان کے لیے کس مپرسی کے احساس کو جاں گسل بنا دیا ؎

نہ کسی کی آنکھ کا نور ہوں نہ کسی کے دل کا قرار ہوں — جو کسی کے کام نہ آ سکے میں وہ ایک مشت غبار ہوں

نہ تو میں کسی کا حبیب ہوں نہ تو میں کسی کا رقیب ہوں — جو بگڑ گیا وہ نصیب ہوں جو اجڑ گیا وہ دیار ہوں

یہ احساس ان کے لیے ناقابل برداشت بن چکا ہے۔ زندگی کا کیف ان کے لیے ختم ہو چکا ہے۔ وہ خود زندگی کو بار تصور کرنے لگتے ہیں اور اس کے لیے انتہائی مساکیتی رویہ اختیار کر لیتے ہیں ؎

یہ وبال سر یہ ہے تن مرا نہیں جان جانے کا ڈر ذرا — کٹے غم ہی نکلے جو دم مرا مجھے اپنی زندگی بار ہے

اس مساکیتی رویہ کی وجہ غریب الوطنی کا وہ داغ ہے جسے ظفر اپنے لیے ہمیشہ بدنصیبی تصور کرتے رہے ؎

کتنا ہے بدنصیب ظفر دفن کے لئے — دو گز زمین بھی نہ ملی کوئے یار میں

وطن سے یہ عشق ہی ان کے دورِ اسیری کے کلام میں یادِ ماضی کے وصف کو پروان چڑھاتا ہے۔ جنگ آزادی میں ناکامی، ہندوستان کی تباہی، مسلمانوں پر عتاب، ملکی غداروں کی روش، وفاداروں کی قربانی کا اعتراف، اسی یادِ ماضی کے مرہونِ منت ہیں جو انھیں سماجی اور سیاسی حالات کا کامیاب مبصر بنا دیتے ہیں۔ جنگ آزادی میں کس حوصلے کے ساتھ وہ شریک ہوئے، لیکن فتح و نصرت سے سرفراز نہ ہو سکے۔ اس حسرت کا اظہار کس خوبصورتی کے ساتھ کرتے ہیں ؎

ہوئی یادِ بہاری چمن میں عیاں گل و بوٹے پہ باقی رہی نہ خزاں
مری شاخِ امید نہ لائی ثمر مرا چین گیا مری نیند گئی

یہی شوق تھا ہمیں دمبدم کہ بہار دیکھیں گے اب کے ہم
جوں ہی چھوٹے قیدِ قفس سے ہم تو سنا خزاں کے دن آ گئے

اس خزاں کے آتے ہی ہندوستان کی جو حالت ہوئی اسے ظفر ہی عبرت انگیز طور پر پیش کر سکتے تھے ؎

یہ رعایا ہند تبہ ہوئی کہو کیا کیا ان پہ جفا ہوئی جسے دیکھا حاکم وقت نے کہا یہ بھی قابلِ دار ہے

عام رعایا کا تو یہ حال تھا لیکن ظفر اس سے بھی ناواقف نہیں تھے کہ اس عتاب کا اصل نشانہ کون بنے ہیں۔ قیادت اور اقتدار مسلمانوں کے ہاتھ میں تھا۔ یہ بین الاقوامی قوت زمین کے چپہ چپہ پر اہل یورپ کے ظلم و ستم کا نشانہ بنی ہوئی تھی۔ ہندوستان میں بھی اس زور کو توڑنا تھا۔ تحریک جہاد بڑی ریشہ دوانیوں کے بعد نیست و نابود کر دی گئی تھی۔ اب عوام کو بھی ہمیشہ ہمیشہ کے لیے سرکشی اور آزادی کے ولولے سے محروم کرنا تھا، اور یہ صرف اسی صورت میں ممکن تھا کہ ہندوستان کی رہنما قوت کو اس قدر بیس کر رکھ دیا جائے کہ سب کی ہمتیں ٹوٹ جائیں۔ مسلمانوں کے ساتھ یہی درندگی روا رکھی جا رہی تھی۔ ظفر اس کی وجہ بھی کس قدر صحیح بیان کرتے ہیں ؎

یہ کسی نے ظلم بھی ہے سنا کہ دی پھانسی لوگوں کو بے گنہ وے کلمہ گویوں کی سمت سے ابھی دل میں ان کے بخار ہے

ان درندگی اور شقاوت کے مناظر کا تصور کر کے ملکی غداروں کی جب یاد آتی ہے تو وہ اور بھی مضطرب ہو جاتے ہیں ؎

ہشیار رہیو ایسے تو یاروں سے اے ظفر یہ یار اس زمانہ کے اغیار بن گئے

مصیبت گر سنے اگر ظفر کی کہاں طاقت ہے ایسی ہر بشر کی
یہودی احسن اللہ اس لعیں نے حلف جھوٹے لیے لالچ میں زر کی
گنگا رام یہودی نے تخت کا ناس کیو ری

اور کوؤنے کا ہے — ایسا پاپ کیو ری
سراپ سب کا لیو ری

اور ایسے لمحے انھیں وہ وفادار بھی نہیں بھولتے جنھوں نے اپنے آپ کو آزادی کے لیے فنا کر دیا ؎

بہادر شاہ درگا جی مردنے — دین کا ساتھ دیو ری
مرتے دم تک اس پریمی نے — دین ہی دین کیو ری
نام اس رب کا لیو ری

لیکن اس ساری افتاد کے باوجود جہاں ایک طرف انھیں اپنی ناکامی پر ملال ہے ؎

اے وائے انقلاب زمانہ کے جور سے — دہلی ظفر کے ہاتھ سے پل میں نکل گئی

وہاں انھیں اس تصور پر طمانیت ہے کہ ہندوستان جبر و استبداد کے پنجوں میں زیادہ دنوں جکڑا نہیں رہ سکتا ؎

اے ظفر قائم رہے گی جب تلک اقلیم ہند — اختر اقبال اس گل کا چمکتا جائے گا

امید کی یہ کرن ہی قید میں قربانی کا جذبہ ان کے لیے بیدار رکھتی ہے ؎

مجھ کو مت روکو مجھے یار کے گھر جانے دو — مثل پروانہ مجھے شمع پہ جل جانے دو

حالانکہ انھیں اپنی ناتوانی کا احساس رہتا ہے لیکن اس کے باوجود عزم و ہمت قائم رکھتے ہیں، ہوائے وصل کے وسیلہ بن جانے کے منتظر رہتے ہیں ؎

میں ہوں نحیف و ناتواں دور ہے یار کی گلی — اس کی ہوائے وصل پر مجھ کو اڑا کے لے چلی

ایک طرف ان کی یہ کیفیت ہے تو دوسری طرف ہندوستان سے انھیں جس قدر تاریکی میں رکھنے کی کوشش ان کے مستبد کرتے ہیں اتنا ہی ان کی بے کلی میں اضافہ ہوتا جاتا ہے ؎

حال عدم نہ کچھ کھلا گذری ہے رفتگاں پہ کیا — کوئی حقیقت آن کر کہتا نہیں بری بھلی

اور وہ مستقبل کی اس حقیقت سے واقف ہو جاتے ہیں کہ وہ ہندوستان کی تاریخ کے ایک اہم موڑ پر کھڑے ہیں جسے کبھی فراموش نہ کیا جا سکے گا اور جسے محکوم قوم دیدۂ عبرت سے تکتی رہے گی وہ اس کی زبوں حالی کے لئے درس عبرت ہوں گے اور پیام بیداری بھی ؎

میں وہ کشتہ ہوں کہ میری لاش پر اے دوستو — اک زمانہ دیدۂ حسرت سے تکتا جائے گا

اس اجمالی جائزے کے ذریعہ ہمیں اس امر سے خاطر خواہ آگاہی ہو جاتی ہے کہ شاہ نصیر سے لے کر بہادر شاہ ظفر تک ہر شاعر نے خواہ مقصدی شاعری کو شعوری طور پر اختیار نہ کیا ہو لیکن اپنی شخصیت کے

عوامل، اپنے حالات کے تقاضوں، اور اپنی زندگی کے تجربات کی بنا پر لفظی بازی گری اور پر تصنع خیال آرائی سے قدم قدم ہٹنا شروع کر دیا۔ یہاں تک کہ تجربات جب زیادہ شدید اور عبرت انگیز ہو گئے تو فن اور تخیل کی کال کوٹھریوں میں بند رہنا ممکن نہ ہو سکا۔ یوں تو غدر کے گرد و پیش متعدد معروف مجاہد و غدار شعرا بکھرے پڑے ہیں لیکن اس مطالعے میں صرف انھیں شعرا کو شامل کیا گیا ہے جن کی شاعری کو صرف غزل تک محدود تصور کیا جاتا ہے۔ ورنہ ممتاز شعرا میں آزردہ، عندلیب، صہبائی ناگزیر طور پر قابل ذکر تھے، مگر جس طرح ان شعرا کے کردار واضح ہیں، جنگ آزادی میں ان کی شرکت واضح ہے۔ اسی طرح ان کے کلام میں غدر اور اس پر آشوب دور کی عکاسی بھی بالکل واضح نظر آتی ہے۔ اس مطالعے کا مقصد کچھ پردے اٹھانا تھا نہ کہ عیاں کو بیان کرنے کی سعی لاحاصل کرنا۔ البتہ یہاں اس نکتہ کا ملحوظ رکھنا اشد ضروری ہے کہ آزردہ، عندلیب اور صہبائی نے چوں کہ ظفر ہی کی طرح غدر کے تند و تیز تھپیڑوں کا مقابلہ کیا، اس لیے ان کے کلام نے اردو شاعری کو زندگی سے مزید قریب کرنے میں اہم کردار انجام دیا۔

یہی نقوش پا تھے جن پر مولانا محمد حسین آزاد اور حالی تول تول کر قدم رکھتے ہوئے شعوری طور پر مقصدی شاعری کی منزل کی طرف گامزن ہوئے۔ آزاد کا اعتراف بحیثیت شاعر نہیں بلکہ بحیثیت صاحب طرز ادیب کیا جاتا ہے، لیکن حالی کا مرتبہ شاعری میں بھی مسلم ہے۔ غدر کی وجہ سے جو ذہنی، معاشرتی، اخلاقی اور سیاسی انحطاط پرورش پا رہا تھا وہ حالی کو بہت بڑا خطرہ اور تباہی کا شاخسانہ نظر آ رہا تھا۔ انھیں یہ کامل یقین ہو چکا تھا کہ اگر ملک و قوم کی یہی حالت رہی تو زوال کے ایسے بھیانک غار میں اس قوم کو گرنا ہوگا جس سے نکلنا ممکن نہ ہوگا۔ اس سے متنبہ کرنا حالی اپنا فرض سمجھتے تھے چنانچہ انھوں نے حالات کا جائزہ لیا۔ سرسید کی تحریک اور فاتح قوم کے اوصاف نے ان کی دست گیری کی۔ انھوں نے ایک ٹھنڈے سوچے سمجھے طریقے کو اختیار کیا۔ شاعری کی اصلاح کا بیڑا اٹھایا۔ حقائق کا صبر آزما مقابلہ کرنے کی کوشش کی اور غدر کی وجہ سے جو حقیقت پسندی نشو و نما پا رہی تھی اسے شعوری رنگ دیا۔ ان کے برخلاف داغ اس جرأت کا ثبوت نہ دے سکے۔ تلخ اور مایوس کن تجربات نے زمانے سے آنکھیں چار کرنے کی ہمت ان کے اندر سے سلب کر لی اور وہ جرأت و مصحفی کے شعری کمالات کی طرف واپس لوٹ گئے۔ اس طرح غدر کے تلخ گھونٹ پینے کے باوجود وہ کسی پیغام کے حامل نہ بن سکے۔ بہر حال غدر نے ہندوستانی عوام کی آنکھیں کھول دیں، جن میں عزم و ہمت تھی انھوں نے بردباری کے ساتھ اصلاح حال کی کوشش شروع کر دی اور جن کو امید کی کوئی کرن نظر نہیں آ رہی تھی وہ تخییل آرائی کے دبیز خول میں دبک کر ہمیشہ ہمیشہ کے لیے سو گئے۔ ان اثرات سے شعرائے دہلی نہ غدر سے قبل محروم رہے اور

ازغدر کے بعد۔ فرق صرف یہ ہے کہ ہر شاعر کے متاثر ہونے کا انداز اس کے محلِ حیات (LIFE SITUATION) کے مطابق مختلف ہے۔ جس طرح جو شاعر متاثر ہوا ہے اس کے یہاں اپنے دور کی ترجمانی اسی نوعیت سے ملتی ہے۔ جس کو مربوط کر کے ہم اس دور کی تہذیبی، معاشرتی، سیاسی اور اخلاقی حالت کا صحیح ترین مطالعہ کر سکتے ہیں۔ ☐

۱۹۶۰

غالب کی شاعری میں تسکین ضمیر

'میں' کا تصور فرد کے ساتھ ساتھ وجود میں آتا ہے۔ ابتدا میں اس کی نوعیت حیاتی ہوتی ہے لیکن ڈورل (DURELL) کے قول کے مطابق یہ حیاتی نوعیت بھی سماجی اثرات سے آزاد نہیں ہوتی۔ تھیوڈور ریک (THEODOR REIK) اس سماجی اثر کو صرف بطنی دور (PRE-NATAL PERIOD) تک محدود رکھتا ہے۔ لیکن ڈورل ماقبل تخلیق (PRE-GENATIC) دور کو بھی سماجی اثرات سے آزاد قرار نہیں دیتا۔ بہر حال 'میں' کے بارے میں یہ مان لینا کہ وہ حیاتی دور میں بھی سماجی عوامل کو قبول کرتا رہتا ہے قرین حقیقت ہوگا۔ فرد جب اپنی ذات کے بارے میں ایک واضح شعور حاصل کرنا شروع کر دیتا ہے اور معاشرتی پابندیوں اور سہولتوں کے پیش نظر اپنے بارے میں ایک مخصوص انفرادی تصور قائم کرنے لگتا ہے تو یہ 'میں' اس کا ضمیر بن جاتا ہے جس کو وہ ایک آبگینے کی طرح سنبھالنے کی کوشش کرتا ہے۔ اسے ہر لحظہ یہ احتیاط ملحوظ خاطر رہتی ہے کہ کہیں اسے ٹھیس نہ لگ جائے۔ وہ ہمیشہ اس امر کے لئے کوشاں ہوتا ہے کہ اس کی تابندگی میں برابر افزونی ہوتی رہے۔ اس طرح ضمیر کی استواری اور استحکام کے لئے اسے دو جہتوں میں کدو کاوش کرنی ہوتی ہے: ایک جہت مثبت ہوتی ہے اور دوسری منفی۔ فرائڈ کے نزدیک صرف ایک ہی جہت اپنا وجود رکھتی ہے جو تحفظ کی جہت ہے، یعنی منفی جہت۔ اس نے تاویلیں بڑی خوبصورت اور زوردار کی ہیں، لیکن مرعوب ہونے کے باوجود یہ محسوس ہوتا رہتا ہے کہ یہ تاویلیں انتہا پسندی کی چغلی کھا رہی ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ کائنات صرف نفی کا شاہکار نہیں ہے۔ صرف 'نہ کرنا' اور 'نہ ہونے دینا' عمل اور ارتقا کا ضامن نہیں ہو سکتا۔ فرد دونوں پہلوؤں کو لے کر چلتا ہے۔ جو کچھ وہ چاہتا ہے اس کے لئے عمل کرتا ہے اور جو کچھ اس عمل کی راہ میں رکاوٹ بنتا ہے، اسے

روکنے اور راہ سے ہٹانے کی کوشش کرتا ہے۔ اگر اسے مثبت جہت میں بڑھنے میں کامیابی ہوتی ہے تو وہ امید، بہجت، تعمیر، مقاومت اور اعتماد کا مظاہرہ کرتا ہے، اور اگر اسے رکاوٹوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے تو وہ ناآسودگی، بےسکونی، اضمحلال، عدم اطمینان اور مسایکیت و مادیت کا شکار ہو جاتا ہے۔ پھر جیسے ہی یہ رکاوٹیں اسے کمزور نظر آنے لگتی ہیں۔ وہ پھر منفی جہت سے مثبت جہت کی طرف رجوع کرنے لگتا ہے۔ اس طرح ضمیر سماجی و نفسیاتی اثرات کے تحت ایک واضح اور متعین شکل اختیار کر لیتا ہے جو انفرادیت کا حامل ہوتا ہے۔

غالب کا ضمیر جس عرصۂ حیات (LIFE SPACE) میں تشکیل پاتا ہے، وہ شخصیتی کشمکش کا مظہر ہے[1]۔ یہ کشمکش ذاتی وقار اور معاشی اطمینان کے درمیان ہوتی رہتی ہے۔ ذاتی وقار کے لئے غالب جھکنا اور مفاہمت کرنا پسند نہیں کرتے۔ معاشی اطمینان کے لیے وہ تملق اور عاجزی کی پستی تک اتر آتے ہیں۔ ذاتی وقار اور معاشی اطمینان کے درمیان بھی ہمیں ایک رشتہ نظر آتا ہے۔ انھیں جو معاشی وسائل فراہم تھے وہ اس دور کی متوسط زندگی کے لیے (جو غالب گزار رہے تھے) کافی تھے۔ لیکن اس مقامِ عزوشان کے لیے بہرحال ناکافی تھے جس کے لیے غالب ساری زندگی آرزومند رہے۔ غالب کبھی بھی اپنے خاندانی وقار کو نظرانداز نہ کر سکے، یہاں تک کہ وہ شاعری جس پر ان کو ناز تھا، اور جس کے بارے میں وہ کہتے تھے:

ادائے خاص سے غالب ہوا ہے نکتہ سرا
صلائے عام ہے یارانِ نکتہ داں کے لیے

اس کے بارے میں بھی وہ ایک موقعے پر یہ کہنے سے باز نہ رہے:

سو پشت سے ہے پیشۂ آبا سپہ گری
کچھ شاعری ذریعۂ عزت نہیں مجھے

موخرالذکر شعر میں واضح طور پر انھوں نے شاعری کو اپنے خاندانی وقار کے مقابلے میں فروتر قرار دیا ہے، اور اولاً جس طرح انھوں نے مصرعِ ثانی کہا تھا: ع

علم و کمال و فضل سے نسبت نہیں مجھے

وہ تو سرے سے اس فن ہی سے اعلانِ بیزاری تھا۔ لیکن پھر اپنا اعتراف نظرِ ثانی کا محرک بن گیا۔

اس خاندانی وقار کو قائم و باقی رکھنے کے لیے انھیں وافر آمدنی کی ضرورت تھی جو

[1] "غالب کی شخصیتی کشمکش"، ابن فرید، غالب نمبر، علی گڑھ میگزین ۱۹۶۹ء۔

جائداد یا ملازمت کے بغیر ناممکن تھی ۔ چنانچہ وہ وظیفوں اور خلعتوں کے لیے ہمیشہ ہاتھ پھیلاتے اور جبہ ساتی کرتے رہے، یعنی ایک طرف خاندانی وقار کی پاس داری اور دوسری طرف اس پاس داری کے لیے عاجزی اور خوشامد۔ لیکن یہ کمزوری صرف ایک خاص حلقے تک محدود تھی، اس سے باہر غالب ہمیشہ کج کلاہ نظر آتے ہیں ۔ چنانچہ قصائد[1] اور مدحیہ غزلوں سے صرف نظر کرنے کے بعد اگر شاعری میں ان کی شخصیت کا پرتو تلاش کیا جائے تو وہ خاصے انانیت پرست نظر آتے ہیں ۔

غالب اپنے معاشرے میں اپنی ذات کی جو معروضی حیثیت متعین کرتے تھے، وہ ان کے لیے بڑی اہمیت اور عزت وتوقیر کی حامل تھی۔ چنانچہ وہ نہ صرف اپنا احترام کرتے تھے بلکہ دوسروں سے بھی اس کے خواہش مند رہتے تھے کہ وہ بھی ان کا ویسا ہی احترام کریں جیسا انھیں مرغوب تھا۔ چنانچہ جب کبھی ان کی اس خواہش کی تسکین ہوتی تھی تو وہ اپنی مسرت اور خود پسندی کو چھپا نہیں سکتے تھے۔ مثلاً ہرگوپال تفتہ کو ایک خط میں لکھتے ہیں :

"... جب لارڈ کیننگ بہادر نے کرسیِ گورنری پر اجلاس فرمایا تو میں نے موافق دستور کے قصیدہ ڈاک میں بھجوایا۔ اڈنشٹن صاحب بہادر چیف سکرٹری کا جو مجھ کو خط آیا تو انھوں نے عدم سابقہ معرفت میرا القاب بڑھایا۔ قبل ازیں "خانصاحب بسیار مہربان دوستاں" میرا القاب تھا۔ اس قدر شناس نے ازراہ قدر افزائی "صاحب مشفق بسیار مہربان مخلصاں" لکھا۔ اب فرمائیے کیوں کر ان کو اپنا محسن ومربی نہ جانوں، کیا کافر ہوں جو احسان نہ مانوں ۱۲ ..."

اس سے دلچسپ چیز یہ ہے کہ غالب اپنے القاب وآداب کے سلسلے میں بہت زیادہ خود شعور (SELF-CONSCIOUS) تھے۔ اس کے صحیح اور مکمل استعمال کی طرف غیر معمولی توجہ دیتے تھے۔ چنانچہ منشی شیونرائن کو لکھتے ہیں :

"... اس صفحہ میں دو ایک باتیں اور سمجھا دوں کہ وہ ضروری ہیں ! سنو میری جان ! نوابی کا مجھ کو خطاب ہے نجم الدولہ اور اطراف وجوانب کے امراسب مجھ کو نواب لکھتے ہیں بلکہ بعض انگریز بھی ۔ چنانچہ صاحب کمشنر بہادر دہلی نے

---

[1] قصائد میں بھی بیشتر ان کا طنطنہ نمایاں رہتا ہے۔ چنانچہ میں ان کے قصائد کو غزل سے بہت زیادہ قریب تصور کرتا ہوں۔

جو ان دنوں میں ایک روبکاری بھیجی ہے تو لفافہ پر اسداللہ خاں لکھا۔ لیکن یہ یاد رہے نواب صاحب کے ساتھ لفظ مرزا یا میر نہیں لکھتے، یہ خلاف دستور ہے۔ یا نواب اسداللہ خاں لکھو یا مرزا اسداللہ خاں لکھو اور 'بہادر' کا لفظ تو دونوں حال میں واجب اور لازم ہے۔"

اس خود شعوری کے واضح نقوش ان کی شاعری میں بھی نظر آتے ہیں بلکہ میدان عمل میں جب ان کی شخصیت کا مطالعہ کیا جاتا ہے تو اس میں ذات کی معروضی حیثیت کے مختلف جلوے دکھائی دینے لگتے ہیں۔ وہ تسکین ضمیر (EGO - SATISFACTION) کے لیے اساسی طور پر مثبت جہت کی طرف سفر کرتے ہیں، لیکن جب ان کے ضمیر پر چوٹ پڑتی ہے تو وہ منفی جہت کی طرف پلٹ پڑتے ہیں۔ اس رجعت میں وہ تلخ کام ضرور ہو جاتے ہیں لیکن اپنی ذات کے شعور اور امتیاز کو وہ نظر انداز نہیں کر پاتے۔ اس طرح وہاں بھی وہ اپنی ذات کو ضربیں لگانے کے باوجود خود کو اس طرح اونچا اٹھائے ہوئے نظر آتے ہیں جیسے کہ وہ 'مقتول' نہ ہوں 'شہید' ہوں۔

جب وہ مثبت جہت میں گامزن ہوتے ہیں تو انھیں زندگی اور زندگی کے سارے غم ہی پیارے لگنے لگتے ہیں۔ اس وقت درد و غم میں بھی انھیں خوبی کے پہلو نظر آنے لگتے ہیں اور زندگی کی گہما گہمی میں نشاط کے نغمے ابلتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں:

عشق سے طبیعت نے زلیست کا مزا پایا درد کی دوا پائی، درد بے دوا پایا

نغمہائے دل کو بھی اے دل غنیمت جانیے
بے صدا ہو جائے گا یہ ساز ہستی ایک دن

یہ خطرہ رفتہ رفتہ اتنا شدید ہو جاتا ہے کہ عین عالم طرب میں بھی وہ افسردہ ہو جاتے ہیں:

گردش رنگ طرب سے ڈر ہے غم محرومی جاوید نہیں

پھر یہ افسردگی بڑھتی چلی جاتی ہے اور زندگی کے سارے تار جھنجھنا کر ٹوٹتے ہوئے معلوم ہونے لگتے ہیں اور ہر طرف ایک خوف اور خطرہ منڈلانے لگتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ عیش و نشاط جو زندگی سے بے پناہ محبت کا ذریعہ بنتا ہے، رنج و الم کا سامان بن جاتا ہے:

غم زمانہ نے جھاڑی نشاط عشق کی مستی وگرنہ ہم بھی اٹھاتے تھے لذت الم آگے

مٹتا ہے خوف فرصت ہستی کا غم کوئی عمر عزیز صرف عبادت ہی کیوں نہ ہو

نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ زندگی خود ایک بوجھ بن جاتی ہے، جس کا اٹھائے پھرنا دوبھر ہو جاتا ہے:

قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

یہاں تک کہ یہ بوجھ اتنا گراں ہو جاتا ہے کہ زندگی سے رہائی بھی وہم محض معلوم ہونے لگتی ہے :

قیدِ ہستی سے رہائی معلوم　　اشک کو بے سروپا باندھتے ہیں

اس کے برخلاف جب وہ زندگی کو پسندیدگی کی نظر سے دیکھتے ہیں تو ہر شے میں انھیں اچھے اوصاف ہی نظر آتے ہیں۔ یہاں تک کہ وہ تخریب میں بھی تعمیر کا پہلو تلاش کر لیتے ہیں :

رونق ہستی ہے عشق خانہ ویراں ساز ہیں　　انجمن بے شمع ہے گر برق خرمن میں نہیں

لیکن جب زندگی کی طرف سے ان کے اندر بد دلی پیدا ہوتی ہے تو ہر اچھی چیز ان کی طبع پر گراں گزرتی ہے اور وہی لمحاتِ بے ثبات جن کو غنیمت جانتے ہیں فرصت ہستی کے لیے اپنی کشش کھو دیتے ہیں :

ربط یک شیرازۂ وحشت ہیں اجزائے بہار　　سبزہ بیگانہ، صبا آوارہ، گل نا آشنا
رنگ شکستہ صبح بہار نظارہ ہے　　یہ وقت ہے شگفتن گل ہائے ناز کا

تخریب کا یہ خطرہ اس حد تک بڑھ جاتا ہے کہ وہ خود زندگی سے بد دل ہو جاتے ہیں جو ان کے اندر بے اطمینانی پیدا کر دیتی ہے۔ پھر وہ سب کچھ ٹھکرانے لگتے ہیں، ہر شے سے لاتعلقی ظاہر کرنے لگتے ہیں، جیسے روٹھ کر بیٹھ گئے ہوں :

بلا سے گر مژۂ یار تشنۂ خوں ہے　　رکھوں کچھ اپنی بھی مژگانِ خوں فشاں کے لیے
توڑ بیٹھے جب کہ ہم جام و سبو پھر ہم کو کیا　　آسماں سے بادۂ گلفام گر برسا کرے
مزے جہان کے اپنی نظر میں خاک نہیں　　سوائے خونِ جگر، سو جگر میں خاک نہیں
نکتہ چیں ہے غمِ دل اس کو سنائے نہ بنے　　کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے
جی میں ہی کچھ نہیں ہے ہمارے وگرنہ ہم　　سر جائے یا رہے، نہ رہیں پر کہے بغیر

لیکن ان کا جی اتنا خالی نہیں ہوتا، اتنا ویران اور بنجر نہیں ہوتا۔ اس میں ارمانوں اور آرزوؤں کا سمندر برابر موجیں مارتا رہتا ہے۔ سرخوشی کی موجیں برابر اپنا سر اٹھاتی رہتی ہیں۔ غم کے بلبلے لحظہ لحظہ ٹوٹتے رہتے ہیں اور سطحِ آب خواہشات پھر ہموار اور پرجوش ہو جاتی ہے۔ ایک امید ابھرتی ہے اور فضا نغماتِ طرب ریز سے گونج اٹھتی ہے :

آمد بہار کی ہے جو بلبل ہے نغمہ سنج　　اڑتی سی اک خبر ہے زبانی طیور کی

اور 'یوسف زندانی' 'پرتو نقشِ خیالِ یار' سے اپنے حجرۂ تاریک کو روشن کر لیتا ہے :

ہنوز اک پرتو نقشِ خیالِ یار باقی ہے
دلِ افسردہ گویا حجرہ ہے یوسف کے زنداں کا

انجامِ کار نومیدی میں بھی تمنا مچلنے لگتی ہے :

نہ لائی شوخیٔ اندیشہ تابِ رنجِ نومیدی
کفِ افسوس ملنا عہدِ تجدیدِ تمنا ہے

غالب ان اثنائے تغیر (PHASES) سے صرف اس لیے نہیں گذرتے کہ یہ ان کی مختلف کیفیات (MOODS) ہیں، اور جو ہر فرد میں پیدا ہوتی، بدلتی اور فنا ہوتی رہتی ہیں، بلکہ میرے نزدیک کیفیات کی تبدیلی میں بھی ایک غیر محسوس تسلسل ہوتا ہے جو بادی النظر میں بے معنی ہوتا ہے لیکن شخصیت کی مرکزی حیثیت کی وجہ سے اپنے اندر ایک ربط رکھتا ہے۔ اسی وجہ سے خواہ کوئی کیفیت ہو اس کا اصل مقصود ذات کا تحفظ، استحکام اور مفاد ہوتا ہے۔ عام خیال یہ ہے کہ ہر ردِ عمل صرف ماحول کے عمل کے جواب میں ہوتا ہے۔ اس عالم میں فرد محض مجہول اور میکانکی ہوتا ہے میرے خیال میں اس طرح اسے عقل و ذہن یا مرکزی عصبانی نظام (CENTRAL NERVOUS SYSTEM) کی قطعاً کوئی ضرورت نہیں تھی۔ ردِ عمل کے تمام فریضے کم تر مخلوقات کے عصبانی نظام کی طرح، خود اختیاری عصبانی نظام (AUTONOMIC NERVOUS SYSTEM) تو انجام دے ہی رہا تھا۔ برخلاف اس کے مرکزی عصبانی نظام کے ودیعت کیے جانے کا مقصد ہی یہ ہے کہ ماحول کے عمل کے جواب میں فرد کو شعور و استدلال کی بھی ضرورت ہے۔ اس لیے وہ اپنے اختیار و انتخاب کے تحت ردِ عمل کرتا ہے جو فرد کے عمل اور برتاؤ (ACTION AND BEHAVIOUR) میں تنوع کا ذمہ دار ہوتا ہے۔ یہ تنوع بے مقصد نہیں ہوتا بلکہ اس کا مدعا شخصیت کے تقاضوں کی تکمیل اور پائداری ہوتا ہے۔ چنانچہ یہ رویہ کہ کب ایک شخص تسکینِ ضمیر کے لیے مثبت جہت میں سفر کرے گا اور کب منفی جہت کو اختیار کرے گا، اس پر منحصر ہوتا ہے کہ فرد کی ذات اپنی انفرادی و امتیازی حیثیت کو کس طرح منوانا چاہتی ہے یا اس کے استحکام کے لیے کوشاں ہوتی ہے۔ غالب کے یہاں جن کیفیات کا اجمالی تعارف سطورِ بالا میں کیا گیا ہے وہ ایک بڑی انفرادی و امتیازی حیثیت کے تابع ہیں اور اسی کی تصدیق کے لیے اپنا رنگ بدلتی رہتی ہیں۔ یہ انفرادی و امتیازی حیثیت غالب کی انانیت ہے جو احساسِ بلندی کی وجہ سے ان کے اندر نمایاں تر ہوتی چلی گئی۔ یہاں تک کہ جب ان کی شاعری بھی ان کے لیے مایۂ ناز بن

گئی تو انانیت میں اور پختگی آگئی ۔ انھوں نے خود کو نہ صرف نسبی لحاظ سے برتر اور لائقِ احترام تصور کرنا شروع کیا بلکہ شاعر کی حیثیت سے بھی اپنی بلندی کا احساس کرنے لگے ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ان کا اعتراف ان کے زمانے نے کیا اور وہ اس کے مستحق بھی تھے لیکن اپنی ذات کو وہ جس معراج پر دیکھتے تھے وہ اس اعتراف میں انھیں نظر نہ آتا تھا ۔ اسی وجہ سے وہ ایسے دور کے منتظر تھے جو بہر حال ان کی زندگی میں آنے والا نہ تھا :

شہرت شعرم بہ گیتی بعد من خواہد شدن

اس انتظار میں ہی انھوں نے خود اپنا تعینِ قدر (SELF-EVALUATION) شروع کر دیا اور اپنی شاعری کا مقام و مرتبہ متعین کرنے لگے جس کی وجہ سے ان کو اپنی اردو شاعری ، فارسی شاعری سے کم تر نظر آنے لگی اور انھوں نے اسے نظر انداز کرنے کا حتمی مطالبہ کیا :

فارسی بیں تا بہ بینی نقش ہائے رنگ رنگ — بگذر از مجموعۂ اردو کہ بے رنگ من است
فارسی بیں تا بدانی کاندر اقلیم خیال — مانی و ارژنگم و آں نسخہ ارتنگ من است
کے درخشد جوہر آئینہ تا باقیست زنگ — صیقل آئینہ ام ایں جوہر آں زنگ من است

یہ اور بات ہے کہ اردو کی بجائے ان کا فارسی مجموعہ نظر انداز کر دیا گیا ۔ اردو میں ان کا اقلیم خیال جوہر آئینہ کی طرح درخشندہ دیکھا گیا ۔ ادھر اہل ایران نے مجموعۂ فارسی کو ارتنگ قرار دیا اور اہل ہند کے نزدیک اس کی قیمت زنگ آئینہ سے زیادہ نہ رہی ۔

ان کی انانیت نے اپنے استاد کے لیے بعض فرضی افسانے بھی تراش لیے جن میں سب سے اہم ملا عبد الصمد کا وجود ہے ، جس کی وجہ سے ہندی نژاد ہونے کے باوجود خود کو ایرانی نژاد یا اہلِ زبان ثابت کرنا چاہا ۔ 'دساتیر' سے واجبی معلومات ہونے کے باوجود اس کا عالم قرار دیا اور پھر اس بھرم کو قائم رکھنے کے لیے 'دساتیر' میں ایسے غرق ہوئے کہ اس کے رموز و نکات پر عبور حاصل کر لیا ۔ غیر محسوس طور پر وہ اپنی مثل آپ بننا چاہتے تھے ۔ اپنے ہم عصروں میں نہ تو کسی کو اپنا 'ہم سر' ماننے کے لیے تیار تھے ، نہ کسی کو مدمقابل تصور کرنا چاہتے تھے ۔ اسی وجہ سے اپنے اندر ان صفات کو تلاش کرتے رہتے تھے جو اور کسی میں نہ ہوں ۔ خود ایسے مینار بلند سے آواز دینا چاہتے تھے جہاں وہ ہوں اور صرف وہ ، باقی ساری خلقت زمین پر ہو جس کو وہ کوتاہ قد محسوس کر سکیں :

درخورِ قہر و غضب جب کوئی ہم سا نہ ہوا
پھر غلط کیا ہے کہ ہم سا کوئی پیدا نہ ہوا

اسی مقام بلند کی وجہ سے انھوں نے دوسروں کے کارناموں کو اپنے سے فروتر قرار دیا، ان کی کوئی وقعت ان کی نگاہ میں نہ رہی۔ پھر ان کارناموں کا اعتراف، تحسین یا تقلید سب غیر اہم قرار پاگیا:

تیشے بغیر مر نہ سکا کوہ کن اسد ۔۔۔ سرگشتۂ خمار رسوم و قیود تھا
عشق و مزدوریٔ عشرت گہ خسرو کیا خوب ۔۔۔ ہم کو تسلیم نکونامیٔ فرہاد نہیں
قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن ۔۔۔ ہم کو تقلیدِ تنک ظرفیٔ منصور نہیں
لازم نہیں کہ خضر کی ہم پیروی کریں ۔۔۔ جانا کہ اک بزرگ ہمیں ہم سفر ملے

یہ خود پسندی، جسے فرائڈ کی اصطلاح میں نرگسیت (NARCISSISM) کہا جا سکتا ہے، مریضانہ نہیں ہے، بلکہ اس میں اعترافِ ذات اور خود اعتمادی ہے۔ غالب اسی خود پسندی یا اعترافِ ذات کی وجہ سے ساری توقعات اپنی ذات سے وابستہ رکھتے ہیں۔ وہ کسی کے دست نگر ہونا نہیں چاہتے کیوں کہ یہ انفعال و مجہولیت کی علامت ہوگی۔ اس لیے وہ ہمیشہ اپنی ہی طرف مڑ کر دیکھتے ہیں:

دیوار، بارِ منتِ مزدور سے ہے خم ۔۔۔ اے خانماں خراب! نہ احساں اٹھائیے
ہنگامۂ زبونیٔ ہمت ہے انفعال ۔۔۔ حاصل نہ کیجے دہر سے عبرت ہی کیوں نہ ہو
اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو ۔۔۔ آگہی گر نہیں، غفلت ہی سہی

جب فرد اس طرح ساری توقعات اپنی ہی ذات سے وابستہ کر لیتا ہے تو ایسے مقامات جہاں اسے کامیابی نہیں ہوتی وہ بھی اس کے ضمیر کو ٹھیس پہنچانے کی بجائے اور تقویت پہنچاتے ہیں۔ وہ اپنی ناکامی میں بھی اپنے وقار کا ایک پہلو ایسا تلاش کر لیتا ہے جو اس کے ضمیر کو بدرجۂ اتم تسکین پہنچاتا ہے:

ہوں ترے وعدہ نہ کرنے میں بھی راضی کہ کبھی ۔۔۔ گوش منت کشِ گل بانگ تسلی نہ ہوا
دردِ منت کشِ دوا نہ ہوا ۔۔۔ میں نہ اچھا ہوا برا نہ ہوا
رنجِ نومیدیٔ جاوید گوارا رہیو ۔۔۔ خوش ہوں گر نالہ زبونی کش تاثیر نہیں

اپنی ہر ناکامی کو اس طرح انگیز کر لینے کے بعد غالب انفعالیت کا شکار نہیں ہونا چاہتے بلکہ اپنی پیشانی اور اونچی رکھنا چاہتے ہیں: یہاں تک کہ وہ پستی جس کی وجہ سے "رنجِ نومیدیٔ جاوید" میں گرفتار ہونا پڑا، اس کے سامنے جھکنا یا اس سے مفاہمت کرنا بھی انھیں منظور نہیں:

خواہش کو احمقوں نے پرستش دیا قرار ۔۔۔ کیا پوجتا ہوں اس بتِ بیداد گر کو میں
دائم پڑا ہوا ترے در پر نہیں ہوں میں ۔۔۔ خاک ایسی زندگی پہ کہ پتھر نہیں ہوں میں

واں وہ غرورِ عز و ناز، یاں یہ حجاب پاس وضع — راہ میں ہم ملیں کہاں، بزم میں وہ بلائے کیوں

غمِ فراق میں تکلیف سیرِ باغ نہ دو — مجھے دماغ نہیں خندہ ہائے بے جا کا

وہ اپنی خو نہ چھوڑیں گے، ہم اپنی وضع کیوں بدلیں
سبک سر بن کے کیا پوچھیں کہ ہم سے سرگراں کیوں ہو

ہم پکاریں اور کھلے، یوں کون جائے — یار کا دروازہ پاویں گر کھلا

پوچھا تھا گرچہ یار نے احوالِ دل و لے — کس کو دماغِ منتِ گفت و شنود تھا

اس کشیدگی کی انتہا اس پر ہوتی ہے کہ اپنا میلانِ طبع (SENTIMENT) کبھی نشانۂ تنقید بن جاتا ہے:

ہم رشک کو اپنے کبھی گوارا نہیں کرتے — مرتے ہیں و لے ان کی تمنا نہیں کرتے

اور پھر جب خیال آتا ہے تو اپنا ہی خیال:

پھر بے خودی میں بھول گیا راہِ کوئے یار
جاتا وگر نہ ایک دن اپنی خبر کو میں

لیکن بھلا یہ کبھی کبھی ممکن ہوا ہے کہ محورِ عشق، مرکزِ تمنا، جانِ آرزو سے کوئی یکسر لاتعلق ہو جائے! اسی سے تو دنیائے دل آباد رہتی ہے اس لیے وہ بار بار خیرہ سامانِ نظر بن کر افقِ خیال پر ابھرتا ہے اور غالب اس اعتراف پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ خانۂ دل کے دروازے اس پر بند نہیں کیے جا سکتے:

گر کیا ناصح نے ہم کو قید، اچھا یوں سہی
یہ جنونِ عشق کے انداز چھٹ جائیں گے کیا؟

وہ پھر اپنے محبوب کی طرف رجوع کرتے ہیں، لیکن اپنی ذات پر اعتماد کسی مصالحتی یا سفارشی، یہاں تک کہ قاصد کا بھی متلاشی نہیں ہوتا، کیوں کہ اس طرح پھر اپنے عشق پر دوسرے کا احسان ہوگا۔ وہ اپنا پیغامِ عشق خود ہی لے کر پہنچنا زیادہ پسند کرتے ہیں تاکہ 'میں' کا وقار برقرار رہے:

خود نامہ بن کے جائیے اس آشنا کے پاس — کیا فائدہ کہ منتِ بیگانہ کھینچیے

لیکن حضورِ ساقی میں پھر 'پاسِ خاطر' خود مانع آتی ہے۔ دل قدموں میں گر جانے کے لیے بے چین ہو جاتا ہے، لیکن ضمیر عنانیں کھینچ لیتا ہے اور جو دل میں ہے زبان پر نہیں آپاتا:

کہتے ہوئے ساقی سے حیا آتی ہے، ورنہ ہے یوں کہ مجھے دردِ تہہ جام بہت ہے

دونوں جہان دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا یاں آپڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں

یہی تسکینِ ضمیر ہے جو انانیت کی رو میں ان آثار کو بھی مٹا دینا چاہتی جن سے اعلانِ عشق ہو:

رازِ معشوق نہ رسوا ہو جائے ورنہ مرجانے میں کچھ بھید نہیں

اپنی گلی میں مجھ کو نہ کر دفن بعدِ قتل میرے پتے سے خلق کو کیوں تیرا گھر ملے

ان تمام اشعار سے جو خاکہ ذہن میں ابھرتا ہے اس سے یہ تاثر قائم ہوتا ہے کہ غالب بحیثیت عاشق خود کو محبوب سے زیادہ اہم سمجھتے ہیں۔ وہ اپنی شاعری کا کردار خود ہیں۔ ان کا محبوب جوان، شوخ اور ستم پیشہ ہونے کے باوجود ان کی ذات سے اس طرح گہنا (ECLIPSED) جاتا ہے کہ اس کے خطوط دلکش ہونے کے باوجود دھندلائے دھندلائے سے محسوس ہوتے ہیں۔ ممکن ہے کہ یہ مفروضہ متفرق اشعار کو ایک تسلسل میں پیش کرنے کی وجہ سے وقتی طور پر قابلِ قبول معلوم ہو لیکن بعد میں جب سحر ٹوٹے تو یہ خیال کیا جا سکتا ہے کہ یہ تاویل خیالی ہے۔ شعر غالب کے ضرور ہیں لیکن تاویل کے ذمہ دار غالب نہیں۔ میں خود بھی بعض اوقات ایسا ہی محسوس کرنے لگتا ہوں لیکن پھر جب غالب کی مسلسل غزلوں پر نظر پڑتی ہے تو اپنے مفروضے میں حقیقت جھلکتی نظر آتی ہے۔ اس مرحلے پر غالب کے ایک خط کے اس اقتباس کو بھی نہ بھولنا چاہیے جو انھوں نے مرزا حاتم علی مہر کے نام لکھا تھا:

> "بھئی مغل بچے بھی غضب ہوتے ہیں۔ جس پر مرتے ہیں اس کو مار رکھتے ہیں۔ میں بھی مغل بچہ ہوں۔ عمر بھر میں ایک بڑی ستم پیشہ ڈومنی کو میں نے بھی مار رکھا ہے.... چالیس بیالیس برس کا یہ واقعہ ہے۔ باآنکہ یہ کوچہ چھٹ گیا، اس فن سے میں بیگانۂ محض ہو گیا ہوں لیکن اب بھی کبھی کبھی وہ ادائیں یاد آتی ہیں۔ اس کا مرنا زندگی بھر نہ بھولوں گا۔"

مجھے یہاں اس سے غرض نہیں کہ غالب کی شاعری کا اصل محبوب کبھی تھا یا محض خیالی؛ مجھے جس امر کی طرف توجہ دلانا ہے، وہ معاملاتِ عشق میں بھی اطوار خاندانی کا یاد رکھنا اور خود عشق میں مرمٹنے کے بجائے محبوب کو مار رکھنا۔ یہی برتری ان غزلیاتِ مسلسل میں بھی ملتی ہے جن میں اصل توجہ محبوب پر مرکوز ہے۔ مثال کے طور پر ایک غزل کے چند اشعار مسلسل اور ایک

غزلِ مسلسل درج کرتا ہوں۔ زندگی اور زندگی کے بعد محبوب کی حیثیت غالب کی نگاہ میں کیا ہے، یہ غزلیں اس کی واضح غمازی کرتی ہیں :

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے
اک بات ہے اعجاز مسیحا مرے آگے

جز نام نہیں صورتِ عالم مجھے منظور
جز وہم نہیں ہستیِ اشیا مرے آگے

ہوتا ہے نہاں گرد میں صحرا مرے ہوتے
گھستا ہے جبیں خاک پہ دریا مرے آگے

مت پوچھ کہ کیا حال ہے میرا ترے پیچھے
تو دیکھ کہ کیا رنگ ہے تیرا مرے آگے

سچ کہتے ہو خود بین و خود آرا ہوں نہ کیوں ہوں
بیٹھا ہے بتِ آئینہ سیما مرے آگے

پھر دیکھیے اندازِ گل افشانیِ گفتار
رکھ دے کوئی پیمانہ و صہبا مرے آگے

حسن غمزے کی کشاکش سے چھٹا میرے بعد
بارے آرام سے ہیں اہلِ جفا میرے بعد

منصبِ شیفتگی کے کوئی قابل نہ رہا
ہوئی معزولیِ انداز و ادا میرے بعد

شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے
شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد

خوں ہے دل خاک میں احوال بتاں پر، یعنی
ان کے ناخن ہوئے محتاج حنا میرے بعد

درخورِ عرض نہیں، جوہرِ بیداد کو، جا
نگہِ ناز ہے سرمہ سے خفا میرے بعد

"کون ہوتا ہے حریف مئے مرد افگنِ عشق"؛
ہے مکرر لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد

غم سے مرتا ہوں کہ اتنا نہیں دنیا میں کوئی
کہ کرے تعزیتِ مہر و وفا میرے بعد

آئے ہے بے کسیِ عشق پہ رونا، غالب
کس کے گھر جائے گا سیلابِ بلا میرے بعد

ان غزلیات پر "میں" بری طرح چھایا ہوا ہے اور محبوب ایک حاشیائی (PERIPHERAL) وجود کی حیثیت رکھتا ہے۔ علم بیان میں اسے تعلی کہا جاتا ہے۔ لیکن غالب کی ہی اصطلاح میں یہ 'خود بینی، اور خود آرائی' ہے اور جسے نفسیاتی اصطلاح میں انانیت قرار دیا جاتا ہے۔ اس تعلی کے ذریعے شاعر اپنی اہمیت کا اعلان خود کر کے گویا اپنی ذات کے لیے تسکینِ ضمیر کا سرمایہ فراہم کرتا ہے۔ اس انانیت کی وجہ سے فرد ایک تشنگی بھی محسوس کرتا ہے جو مثبت بھی ہو سکتی ہے اور منفی بھی۔ مثبت حالت میں فرد کسی ایک منزل پر ٹھہرنا یا کسی ایک مقام سے مطمئن ہونا پسند نہیں کرتا۔ وہ ہمیشہ خوب سے خوب تر کی تلاش میں رہتا ہے۔ جہدِ حیات میں وصل و قرار کی موت تصور کرتا ہے۔ یہ تشنگی ہی اس کے اندر حرکت، توانائی اور حوصلے کو پروان چڑھاتی ہے۔ چنانچہ جب وہ خود

اپنے اندر حرکت و عمل کی لامتناہی توانائی محسوس کرتا ہے تو اس کی پستی اس کی نگاہ میں غیر معمولی اہمیت حاصل کر لیتی ہے اور وہ قناعت پسندی کے بجائے طلبِ مزید کا خوگر ہو جاتا ہے۔ غالب کے کلام میں یہ تشنگی متنوع انداز سے جلوہ گر ہوتی ہے۔ ایک آرزو کی تکمیل کے باوجود ہزاروں خواہشیں سینے میں مچلتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ خم و سبو خالی ہو جاتے ہیں لیکن آسودگی نہیں ہوتی۔ آسودگی ہو تو کیوں کر، جب اس دنیا کی وسعتیں ہی تنگ محسوس ہونے لگیں:

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یا رب! | ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

کب تلک پھیرے اسد لب ہائے تفتہ پر زباں | طاقتِ لب تشنگی، اے ساقیِ کوثر، نہیں

نہ بندھا تشنگیِ ذوق کا مضموں غالب | گرچہ دل کھول کے دریا کو بھی ساحل باندھا

بہ قدرِ حسرتِ دل چاہیے ذوقِ معاصی بھی | بھروں یک گوشۂ دامن گر آبِ ہفت دریا ہو

دریائے معاصی تنک آبی سے ہوا خشک | میرا سرِ دامن بھی ابھی تر نہ ہوا تھا

کیا تنگ ہم ستم زدگاں کا جہان ہے | جس میں کہ ایک بیضۂ مور آسمان ہے

پیوں شراب اگر خم بھی دیکھ لوں دو چار | یہ شیشہ و قدح و کوزہ و سبو کیا ہے

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے | بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

ہے ذرہ ذرہ تنگیِ جا سے غبارِ شوق | گر دام یہ ہے، وسعتِ صحرا شکار ہے

اپنے حوصلے اور ظرف کا احساس جب غلو آمیز (MAGNIFIED) ہو جاتا ہے تو وہ پستی بھی جو وجہِ تسکین یا ذریعۂ آسودگی ہے، ہدفِ تنقید بن جاتی ہے۔ اس میں بھی کوتاہی اور بے چارگی کے آثار نظر آتے ہیں:

مئے عشرت کی خواہش ساقیِ گردوں سے کیا کیجے
لیے بیٹھا ہے اک دو چار جامِ واژگوں وہ بھی

ہے دورِ قدح وجہِ پریشانیٔ صہبا
اک بار لگا دو خمِ مے میرے لبوں سے

ساقی گری کی شرم کرو آج ورنہ ہم
ہر شب پیا ہی کرتے ہیں مے جس قدر ملے

تشنگی کا یہی احساس ایک تعمیری صلاحیت کا پیش رو بن جاتا ہے۔ ہر شے کی فروتری کائنات کی بے بساطی اور ساقی کی بے مائگی اپنے قدموں پر کھڑا ہونے کا یقین پیدا کر دیتی ہے اور فرد جہد و جہد اور شدائد حالات سے بہر طور مقابلہ کرنے کے لیے آمادہ ہو جاتا ہے۔ غالب اپنی عملی زندگی میں جن مشکلات سے گزرے اور جس طرح اپنے آہنی اعصاب کا ثبوت دیا وہ صرف اس امر سے ثابت ہوتا ہے کہ وہ ایک ادائے خاص سے ساری زندگی نغمہ سرا رہے اور ان کے سگے بھائی مرزا یوسف عین جوانی میں حواس کھو بیٹھے اور مجنون ہو گئے۔ اس وجہ سے ان کی شاعری میں جس قدر کثرت کے ساتھ تشنگی کے موضوع پر اشعار ملتے ہیں اتنی ہی کثرت کے ساتھ مقاومت کا مضمون ان کے اشعار میں بند ھتا رہتا ہے۔ ان اشعار سے اگر ایک طرف حالات کی ناسا عدت کا احساس ہوتا ہے تو دوسری طرف ان سے پامردی کے ساتھ نبرد آزمائی کا شعور بھی ہوتا ہے:

عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا
درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہو جانا

رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج
مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں

جوئے خوں آنکھوں سے بہنے دو کہ ہے شامِ فراق
میں یہ سمجھوں گا کہ شمعیں دو فروزاں ہو گئیں

لکھتے رہے جنوں کی حکایاتِ خوں چکاں
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

کانٹوں کی زباں سوکھ گئی پیاس سے یارب!
اک آبلہ پا وادیِ پُرخار میں آوے

رگوں میں دوڑنے پھرنے کے ہم نہیں قائل
جب آنکھ ہی سے نہ ٹپکا تو پھر لہو کیا ہے

سو بار بندِ عشق سے آزاد ہم ہوئے　　پر کیا کریں کہ دل ہی عدو ہے فراغ کا

ہر چند سبک دست ہوئے بت شکنی میں　　ہم ہیں تو ابھی راہ میں ہیں سنگ گراں اور

غمِ آغوشِ بلا میں پرورش دیتا ہے عاشق کو　　چراغِ روشن اپنا قلزمِ صرصر کا مرجاں ہے

اپنے اندر اس قدر قوت برداشت اور استقامت دیکھ کر جب دوسروں پر نظر پڑتی ہے تو وہ اپنے مقابلے میں کم ہمت نظر آتے ہیں، اور وہ (غالب) یہ فیصلہ کرنے پر مجبور ہوتے ہیں کہ ابھی دوسرے لوگ جہدِ حیات کے ابتدائی مرحلوں میں ہیں، خواہ زمانہ انھیں کتنا ہی اہم مقام کیوں نہ عطا کرے:

قد و گیسو میں قیس و کوہ کن کی آزمائش ہے　　جہاں ہم ہیں وہاں دار و رسن کی آزمائش ہے
کریں گے کوہ کن کے حوصلے کا امتحاں آخر　　ہنوز اس خستہ کے نیروے تن کی آزمائش ہے

کیا غم خوار نے رسوا، لگے آگ اس محبت کو　　نہ لاوے تاب جو غم کی وہ میرا راز داں کیوں ہو

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناسِ خلق اے خضر　　نہ تم کہ چور بنے عمرِ جاوداں کے لیے

ہم نے سوزِ خم جگر پر بھی زباں پیدا نہ کی　　گل ہوا ہے ایک زخم سینہ پر خواہانِ درد

رگِ سنگ سے ٹپکتا وہ لہو کہ پھر نہ تھمتا　　جسے غم سمجھ رہے ہو، یہ اگر شرار ہوتا

اور جب اس غیرت دلانے پر بھی وہ کسی میں کوئی تحریک محسوس نہیں کرتے تو تشویق اور ہمت افزائی کا حربہ استعمال کرتے ہیں:

کیا فرض ہے کہ سب کو ملے ایک سا جواب
آؤ نا ہم بھی سیر کریں کوہِ طور کی

لیکن اس کے باوجود جب ہر شخص مہر بہ لب اور پابستہ ہی نظر آتا ہے تو پھر وہ ایک بار اپنی ہی طرف متوجہ ہوتے ہیں:

پھر وضع احتیاط سے رکنے لگا ہے دم — برسوں ہوئے ہیں چاک گریباں کیے ہوئے
پھر شوق کر رہا ہے خریدار کی طلب — عرضِ متاعِ عقل و دل و جاں کیے ہوئے

ہے موج زن اک قلزمِ خوں کاش یہی ہو — آتا ہے ابھی دیکھیے کیا کیا مرے آگے

پھر جد و جہد اور سعی و عمل میں جب اعضائے جسمانی جواب دینے لگتے ہیں تب بھی ہمت و حوصلہ میں پستی نہیں پیدا ہوتی۔ اس مے خانۂ حیات اور صحرائے صعوبت سے نکلنے کے لیے دل آمادہ نہیں ہوتا، کیوں کہ ضمیر کو استقامت اور استقلال میں سامانِ تسکین میسّر آ رہا ہوتا ہے۔ چنانچہ وہ اس وادیِ پرخار میں چلتے رہنے اور کانٹوں کی زبان تر کرنے پر مصر رہتا ہے:

گو ہاتھ میں جنبش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے — رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے

خوں ہو کے جگر آنکھ سے ٹپکا نہیں اے مرگ — رہنے دے مجھے یاں کہ ابھی کام بہت ہے

یہ مشکل پسندی اور نبرد آزمائی فرد کو ملول نہیں ہونے دیتی بلکہ اس کے اندر بڑی حد تک انبساطی میلان (ELATED MOOD) کو فروغ دیتی ہے۔ چنانچہ باوجودیکہ تلخیٔ دہر کے کشیدہ خطوط اس کے چہرے پر صاف عیاں ہوتے ہیں لیکن اس کے لبوں پر کامرانی اور تسکین کا تبسم ہوتا ہے۔ وہ دکھ اور تکلیف میں مسکرانا اور شگفتہ دل رہنا سیکھ لیتا ہے کیوں کہ اس کے لیے ہر مشکل اور صعوبت آنے والی کامیابی اور مسرت کا پیش خیمہ ہوتی ہے۔ پریشانیاں صرف منزل تک پہنچنے کا ذریعہ بنتی ہیں۔ اور منزل تک پہنچنے کی تسکین ان پریشانیوں کی اہمیت اور شدت کو کم کر دیتی ہے۔

آلپورٹ (ALLPORT) کے نظریے کے مطابق مقاومت کی شدت فرد کی سطحِ تمنا (LEVEL OF ASPIRATION) کو بلند کر دیتی ہے۔ مندرجہ بالا تجربے سے صاف واضح ہوتا ہے کہ غالب شدت مقاومت کی وجہ سے اپنی سطحِ تمنا کو غیر معمولی طور پر بلند رکھتے ہیں۔ اسی وجہ سے اپنے محبوب سے اس قدر انبساطی میلان کے ساتھ پیش آتے ہیں اور وہ اپنی عاشقانہ شاعری میں اس حد تک خوش دل، شگفتہ اور شوخ نظر آتے ہیں کہ ان کی ذاتی صعوبتوں پر تحفظ کی ایک نقاب سی پڑ جاتی ہے۔ اس نقاب کے ڈال لینے کے بعد وہ اپنے محبوب سے اس طرح مخاطب ہوتے ہیں جیسے ان کی زندگی بڑی خوشگوار و اطمینان بخش ہو اور وہ زندگی کے عنفوانِ شباب کے دور

(ADOLESCENT PERIOD) ہی سے گزر رہے ہوں۔ یہ گرمیِ جذبات صحیح معنوں میں ان کی سطحِ تمنا کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے جو ان کے عاشقانہ اشعار میں شوخیِ گفتار کے غلبے کی ذمہ دار بنتی ہے:

کم نہیں جلوہ گری میں ترے کوچے سے بہشت یہی نقشہ ہے ولے اس قدر آباد نہیں

میں چمن میں کیا گیا گویا دبستاں کھل گیا بلبلیں سن کر مرے نالے غزل خواں ہو گئیں

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق آدمی کوئی ہمارا دمِ تحریر بھی تھا؟

ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد یارب! اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے

قاصد کو اپنے ہاتھ سے گردن نہ ماریے اس کی خطا نہیں ہے، یہ میرا قصور ہے

سیکھے ہیں مہ رخوں کے لیے ہم مصوری تقریب کچھ تو بہرِ ملاقات چاہیے

دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پہ رشک آجائے ہے میں اسے دیکھوں بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے

پھونکا ہے کس نے گوشِ محبت میں اے خدا افسونِ انتظار، تمنا کہیں جسے

اسد بہارِ تماشائے گلستانِ حیات وصالِ لالہ عذارانِ سرو قامت ہے

کتنے شیریں ہیں ترے لب کہ رقیب گالیاں کھا کے بے مزہ نہ ہوا

غالب اس انبساطی میلان کی وجہ سے سطحِ تمنا کی بلندی پر رہتے ہیں۔ تمنا کی یہ بلندی اکثر انھیں ایک نئی آزمائش کے لیے آمادہ کرتی رہتی ہے اور وہ "جاں نذرِ دل فریبیِ عنواں" کرنے کے لیے بے چین و بے قرار ہو جاتے ہیں۔ ہمیشہ ایک نئی افتاد کو دعوت دیتے رہنا صرف اسی

صورت میں ممکن ہے جب فرد کو اپنی ذات پر یہ اعتماد ہو کہ وہ ہر وادیٔ پرخار میں اپنے تلووں کو چھلنی کرنے کی جرأت رکھتا ہے۔ چنانچہ جس قدر جرأت بلند ہوگی اتنی ہی سطحِ تمنا بھی بلند ہوگی۔ دیارِ عشق میں بھی غالب یہی بلند سطحِ تمنا لے کر حاضر ہوتے ہیں۔ اس کی مثال کے لیے ان کی صرف ایک غزلِ مسلسل پیش کی جاتی ہے، جو یہ واضح کرنے کے لیے کافی ہے کہ غالب اس موضوع کو کس قدر عزیز رکھتے تھے اور کس فراوانی کے ساتھ قالبِ شعر میں ڈھالتے رہتے تھے:

مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے
جوشِ قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے

کرتا ہوں جمع پھر جگرِ لخت لخت کو
عرصہ ہوا ہے دعوتِ مژگاں کیے ہوئے

پھر وضعِ احتیاط سے رکنے لگا ہے دم
برسوں ہوئے ہیں چاک گریباں کیے ہوئے

پھر گرمِ نالہ ہائے شرربار ہے نفس
مدت ہوئی ہے سیرِ چراغاں کیے ہوئے

پھر پرسشِ جراحتِ دل کو چلا ہے عشق
سامانِ صد ہزار نمکداں کیے ہوئے

پھر بھر رہا ہے خامۂ مژگاں بہ خونِ دل
سازِ چمن طرازیِ داماں کیے ہوئے

باہم دگر ہوئے ہیں دل و دیدہ پھر رقیب
نظارہ و خیال کا ساماں کیے ہوئے

دل پھر طوافِ کوئے ملامت کو جائے ہے
پندار کا صنم کدہ ویراں کیے ہوئے

پھر شوق کر رہا ہے خریدار کی طلب
عرضِ متاعِ عقل و دل و جاں کیے ہوئے

دوڑے ہے پھر ہر ایک گل و لالہ پر خیال
صد گلستاں نگاہ کا ساماں کیے ہوئے

پھر چاہتا ہوں نامۂ دلدار کھولنا
جاں نذرِ دل فریبیِ عنواں کیے ہوئے

مانگے ہے پھر کسی کو لبِ بام پر ہوس
زلفِ سیاہ رخ پہ پریشاں کیے ہوئے

چاہے ہے پھر کسی کو مقابل میں آرزو
سرمہ سے تیز دشنۂ مژگاں کیے ہوئے

اک نوبہارِ ناز کو تاکے ہے پھر نگاہ
چہرہ فروغِ مے سے گلستاں کیے ہوئے

اس غزل کا آٹھواں شعر شعورِ ذات کا احساس دلانے کے باوجود منزل کی طرف ایک زینہ نیچے اترنے کی بہرحال غمازی کر رہا ہے، اور پندرہویں شعر میں تغزل اور زیادہ بڑھ جاتا ہے:

پھر جی میں ہے کہ در پہ کسی کے پڑے رہیں
سر زیرِ بارِ منتِ درباں کیے ہوئے

ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جیسے مقاومت کی صلاحیت رفتہ رفتہ گھٹنے لگی ہو اور اعتمادِ

ذات میں تزلزل پیدا ہو گیا ہو۔ اپنے اوپر بھروسے کے کم ہو جانے کے باوجود غالب اپنی تمناؤں سے دست بردار ہونے کے لیے آمادہ نہیں ہوتے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ ارضِ عمل (PLANE OF ACTION) بدل جاتا ہے۔ اب وہ حقیقی ارضِ عمل سے ہٹ کر خیالی ارضِ عمل پر اسی تمنا کے ساتھ زندہ رہنے کو ترجیح دیتے ہیں:

جی ڈھونڈتا ہے پھر وہی فرصت کے رات دن
بیٹھے رہیں تصورِ جاناں کیے ہوئے

لیکن ارضِ عمل کی تبدیلی کچھ بہت زیادہ خوشگوار نہیں ہوتی اور نہ غالب اسے بہ طیبِ خاطر قبول کرتے ہیں بلکہ حالات کے طوفانی تھپیڑے رفتہ رفتہ ہر امید کو توڑتے رہتے ہیں اور اعتمادِ ذات کے باوجود وہ خود کو غیر محفوظ (INSECURE) محسوس کرنے لگتے ہیں۔ یہ عدم تحفظ یا بے اماںی (INSECURITY) فطری طور پر غم و اندوہ کو فروغ دینے لگتی ہے اور غالب تمام بلند تمناؤں کے باوجود خوفِ ناکامی سے آزردہ خاطر ہو جاتے ہیں۔ چنانچہ پوری غزل میں اعتمادِ ذات کا اعلیٰ ثبوت دینے کے باوجود مقطع میں رقتِ قلب کا مظاہرہ کر جاتے ہیں:

غالبؔ ہمیں نہ چھیڑ کہ پھر جوشِ اشک سے
بیٹھے ہیں ہم تہیۂ طوفاں کیے ہوئے

اس آزردگی میں بھی ہم یہ محسوس کر سکتے ہیں کہ اعتمادِ ذات کا عنصر غالب ہے اور جوشِ اشک میں بھی ضمیر اپنی خود بینی کا سامان اس طرح فراہم کرتا ہے کہ وہ طوفان برپا کر سکتا ہے۔ اسی حوصلے سے وہ اپنے لیے تسکین حاصل کر لیتا ہے۔ بہر حال اس انبساطی میلان کی حامل غزل مسلسل میں بھی ہم یہ دیکھ سکتے ہیں کہ غالب تسکینِ ضمیر کے لیے مثبت جہت کی طرف بڑھتے بڑھتے منفی جہت کی طرف لوٹ پڑے ہیں۔ ان کا ضمیر مستقل طور پر صرف اعتمادِ ذات کی اماں میں نہیں رہتا بلکہ اکثر اضمحلال اور محرومی کا شکار بھی ہو جاتا ہے جس کی وجہ سے وہی دنیا جو بہت حسین اور جلوہ گاہِ محبوب نظر آتی رہتی تھی، اچانک ایک عذاب اور لعنت معلوم ہونے لگتی ہے۔ اس سے انتہائی عدمِ اطمینان اور بیزاری پیدا ہو جاتی ہے، یہاں تک کہ خود زندگی بھی بوجھ بن جاتی ہے۔

غالب منفی جہت کی طرف کیوں رجعت کرتے ہیں؟ اس کا جواب بہت آسان نہیں ہے۔ صرف قیاساً یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان کو زمانے سے بڑی امیدیں تھیں۔ ان امیدوں کی تکمیل کے

لیے وہ بڑے حوصلے کے ساتھ ہر ایوان میں بڑی بڑی توقعات کے ساتھ گئے۔ لیکن کبھی حالات نے اور کبھی لوگوں نے ان کی ہر امید کو چکنا چور کر دیا۔ بافراغت زندگی کے لیے ان کو آبائی ورثے پر بڑا بھروسہ تھا لیکن اہلِ خاندان نے ان کو جائز حق نہ دیا۔ اس کی بازیافت کے لیے وہ کلکتہ تک گئے لیکن ناکام واپس آئے۔ دہلی، لکھنؤ، رام پور، ہر دربار میں حاضری دے کر انھوں نے وظیفہ حاصل کرنا چاہا لیکن اکثر کچھ نہ ملا اور اگر ملا بھی تو دو چار سال سے زیادہ یہ سلسلہ جاری نہ رہ سکا۔ اکبر شاہ ثانی، بہادر شاہ ظفر پر شہزادہ سلیم کو ترجیح دیتے تھے۔ اس لیے اس توقع پر کہ آئندہ فرماں روا وہی ہوں گے غالب نے ظفر کو نظر انداز کیا اور سلیم کی مدح گستری کی طرف متوجہ ہوئے۔ لیکن اکبر شاہ ثانی کے انتقال کے بعد ظفر ہی تخت نشین ہوئے۔ اس صورتِ حال نے غالب کا اعتبار ختم کر دیا۔ ذوق کی شہرت اور مقبولیت غالب کی راہ میں رکاوٹ بنی ہوئی تھی۔ انھوں نے اپنے شاعرانہ کمال سے ذوق کو شکست دینی چاہی لیکن بہادر شاہ ظفر کی ناگواریِ خاطر نے یہ طلسم بھی توڑ دیا اور غالب کو نہ صرف ہر انداز سے معذرت کرنی پڑی بلکہ واضح الفاظ میں معافی بھی مانگنی پڑی۔ ملکہ وکٹوریہ کے دربار تک انھوں نے سلسلہ جنبانی کی کہ وہ کوئن پوئٹ (ملک الشعرا، دربار انگریزی) کے لقب سے نوازے جائیں لیکن اس میں ان کو کامیابی نہ ہو سکی۔ غرض یہ اور ایسے ہی نہ جانے کتنے واقعات ہیں جنھوں نے غالب کے اعتماد کو مسلسل ٹھیس پہنچائی[1]۔ اس کی وجہ سے ان میں بے امانی اور ہراس پیدا ہوا، جو تسکینِ ضمیر کے لیے منفی جہت کی طرف رجعت کا محرک بنا۔ جب غالب کو اس طرح ہر طرف سے محرومی کا تجربہ ہوا تو اس بھری دنیا میں ان کے اندر تنہائی کا خوف پیدا ہو گیا:

کاوِ کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا

کیا کہوں تاریکیٔ زندانِ غم اندھیر ہے ‏ ‏ پنبہ نورِ صبح سے کم جس کے روزن میں نہیں

وحشتِ آتشِ دل سے شبِ تنہائی میں
صورتِ دود رہا سایہ گریزاں مجھ سے

شوریدگی کے ہاتھ سے ہے سر وبالِ دوش ‏ ‏ صحرا میں اے خدا کوئی دیوار بھی نہیں

---

[1] مزید واقعات کی نفسیاتی توجیہہ اپنے دوسرے مقالے میں پیش کر چکا ہوں۔ ملاحظہ ہو "غالب کی شخصیتی کشمکش" غالب نمبر، علی گڑھ میگزین، ۱۹۶۹ء

دل میں ذوقِ وصل و یادِ یار تک باقی نہیں
آگ اس گھر میں لگی ایسی کہ جو تھا جل گیا

اس تنہائی کے احساس کی ذمہ دار پھر وہی ذات ہے جو اپنی انفرادیت اور فوقیت منوانے کے لیے ہر طرح کوشاں رہتی ہے لیکن جب دوسروں سے یہ اعتراف (RECOGNITION) نہیں ملتا تو انھیں ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے صرف وہ ہیں اور اس کے سوا کچھ نہیں۔ لیکن اس احساس سے ان کی تسکین نہیں ہوتی۔ وہ برابر اس امر کے خواہاں رہتے ہیں کہ معاشرے کے تیز رو دھارے میں وہ بھی شریک ہو جائیں۔ یہ کیسے ممکن ہو؟ جب تک کہ یہ ممکن نہیں ہوتا، وہ ایک ذہنی بے چینی میں مبتلا رہتے ہیں، جو ان کی پوری شخصیت کو بے سکونی (RESTLESSNESS) کی نذر کر دیتا ہے:

اے عافیت کنارہ کر، اے انتظام چل
سیلابِ گریہ درپئے دیوار و در ہے آج

خدا شرمائے ہاتھوں کو کہ رکھتے ہیں کشاکش میں — کبھی میرے گریباں کو، کبھی جاناں کے دامن کو

یارب! اس آشفتگی کی داد کس سے چاہیے
رشک آسائش پہ ہے زندانیوں کی اب مجھے

سوزِ دل کا کیا کرے بارانِ اشک — آگ بھڑکی مینہ اگر دم بھر کھلا

جوشِ جنوں سے کچھ نظر آتا نہیں اسد
صحرا ہماری آنکھ میں اک مشتِ خاک ہے

وہ آ کے خواب میں تسکینِ اضطراب تو دے — ولے مجھے تپشِ دل مجالِ خاک تو دے

یہ بے سکونی فطری طور پر نا آسودگی کی طرف لے جاتی ہے۔ نا آسودگی جو یاس انگیز ہے:

خموشی میں نہاں خوں گشتہ لاکھوں آرزوئیں ہیں
چراغِ مردہ ہوں میں بے زباں گورِ غریباں کا

غم کھانے میں بودا دلِ ناکام بہت ہے — یہ رنج کہ کم ہے مئے گلفام بہت ہے

بے سکونی اور نا آسودگی کا یہ احساس محرومی کو پروان چڑھا دیتا ہے، ہر طرف تاریکی، ناکامی، شکستگی کا دھواں چھا جاتا ہے۔ اپنی ہستی موہوم اور بے حقیقتی غلو آمیز نظر آنے لگتی ہے۔ دوسرے زیادہ کامران اور اپنی ذات انتہائی ناکام محسوس ہونے لگتی ہے۔ وہی وجود اور ہستی جو بڑی اولوالعزم

اور عالی مرتبت تھی، اب یکسر خاکستر نشیں[1] معلوم ہونے لگتی ہے۔ محرومی میں انسان ہمیشہ ان لوگوں کی طرف دیکھتا ہے جو اس سے زیادہ بہتر اور شاد کام ہوتے ہیں۔ غالب بھی متعدد غزلوں میں اسی مضمون کو اپنا موضوع بناتے ہیں۔ خاص طور سے مثال کے طور پر مندرجہ ذیل غزل پیش کی جا سکتی ہے جس میں وہ اپنا موازنہ اپنی قریب ترین ہستی، اپنے محبوب سے کرتے ہیں جس کی بے اعتنائی کا شکوہ ہر شاعر نے کیا ہے، لیکن غالب ایسی غزلوں میں شکوہ بھی کرتے ہیں تو محبوب سے نہیں بلکہ اپنی تیرہ بختی سے :

شب کہ برقِ سوزِ دل سے، زہرۂ ابر آب تھا — شعلۂ جوالہ ہر اک حلقۂ گرداب تھا
واں کرم کو عذرِ بارش تھا عناں گیرِ خرام — گریہ سے یاں پنبۂ بالش کفِ سیلاب تھا
واں خود آرائی کو تھا موتی پرونے کا خیال — یاں ہجومِ اشک میں تارِ نگہ نایاب تھا
جلوۂ گل نے کیا تھا واں چراغاں آب جو — یاں رواں مژگانِ چشمِ تر سے خونِ ناب تھا
یاں سرِ پرشور بے خوابی سے دیوار جو — واں وہ فرقِ ناز محوِ بالشِ کمخواب تھا
یاں نفس کرتا تھا روشن شمعِ بزمِ بے خودی — جلوۂ گل واں بساطِ صحبتِ احباب تھا
فرش سے تا عرش واں طوفاں تھا موجِ رنگ کا — یاں زمیں سے آسماں تک سوختن کا باب تھا
ناگہاں اس رنگ سے خونابہ ٹپکانے لگا — دل کہ ذوقِ کاوشِ ناخن سے لذت یاب تھا

اس موازنے میں اپنی سیاہ بختی اتنی شدید نظر آتی ہے کہ محبوب سے اپنا علاقہ دور سے دور تر نظر آنے لگتا ہے۔ چنانچہ دنیا کی ہر چیز محرومی میں اضافے پر اضافہ کرتی چلی جاتی ہے۔ ہر شے اپنے آپ سے برگشتہ اور دوسروں پر مائل بہ کرم دکھائی دینے لگتی ہے :

کیوں اندھیری ہے شبِ غم، ہے بلاؤں کا نزول — آج ادھر ہی کو رہے گا دیدۂ اختر کھلا؟
غیر لیں محفل میں بوسے جام کے — ہم رہیں یوں تشنہ لب پیغام کے

ایسے عالم میں محرومی کے کئی پہلو ہو جاتے ہیں۔ ہر طرف تاریکی ہی تاریکی نظر آتی ہے:

جسے نصیب ہو روزِ سیاہ میرا سا — وہ شخص دن نہ کہے رات کو تو کیوں کر ہو

ہستی کا اعتبار بھی غم نے مٹا دیا
کس سے کہوں کہ داغِ جگر کا نشان ہے

گوشِ مہجورِ پیام و چشمِ محرومِ جمال — ایک دل تس پر یہ ناامیدواری ہائے ہائے

[1] نازشِ ایامِ خاکستر نشینی کیا کہوں :: پہلوے اندیشہ وقفِ بسترِ سنجاب تھا

خزاں کیا ؟ فصلِ گل کہتے ہیں کس کو ؟ کوئی موسم ہو
وہی ہم ہیں ، قفس ہے اور ماتم بال و پر کا ہے

اپنی ہستی بے حقیقت و بے وقعت معلوم ہوتی ہے :

غالبِ خستہ کے بغیر کون سے کام بند ہیں
روئیے زار زار کیا کیجیے ہائے ہائے کیوں

ہر قدم دوریِ منزل نمایاں ہے مجھ سے   میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصالِ یار ہوتا
اگر اور جیتے رہتے ، یہی انتظار ہوتا

تمنائیں اب بھی دل میں رہتی ہیں ، لیکن ان کی برآری کی موہوم سی امید بھی نہیں ہوتی :

کنج میں بیٹھا ہوا ہوں پر کھلا   کاش کے ہوتا قفس کا در کھلا

گردشِ رنگِ طرب سے ڈر ہے   غمِ محرومیِ جاوید نہیں

لے گئے خاک میں ہم داغِ تمنائے نشاط   لذتِ ریشِ جگر غرقِ نمکدار ہونا

اور اگر کبھی یہ کبھی خیال آئے کہ ہوا کا ایک لطیف جھونکا بھی آسکتا ہے تو اس کی آمد کا لمحہ بھی کتنا حسرت ناک ہوتا ہے :

نام کے ساتھ آگیا پیغامِ مرگ   رہ گیا خط میری چھاتی پر کھلا

ناامیدی کی اس منزل پر آنے کے بعد دنیا کی ہر چیز سے دلچسپی ختم ہو جاتی ہے جو واضح طور پر عالمِ بیزاری کی نشانی بن جاتی ہے :

جہاں میں ہو غم و شادی بہم ، ہمیں کیا کام
دیا ہے ہم کو خدا نے وہ دل کہ شاد نہیں

جب میکدہ چھٹا تو پھر اب کیا جگہ کی قید   مسجد ہو ، مدرسہ ہو کوئی خانقاہ ہو

قفس میں مجھ سے رودادِ چمن کہتے نہ ڈر ہمدم
گری تھی جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو

محرومی کا یہ زنداں نہ صرف تاریک محسوس ہوتا ہے بلکہ اس کی تنگی بھی ناقابلِ برداشت ہو جاتی ہے ۔

بقول اوٹو رینک (OTTO RANK) یہ تنگیٔ جراحتِ رحم (UTERAL TRAUMA) کو تازہ کر دیتی ہے۔ غالب عالمِ مایوسی میں اس تجربہ سے بھی گذرتے ہوئے نظر آتے ہیں :

بیضہ آسا، تنگ بال و پر یہ ہے کنجِ قفس
از سرِ نو زندگی ہو گر رہا ہو جائیے

حیاتِ بطن میں رینک کے نظریئے کے مطابق جس طرح بچہ رحم کی تنگی سے ایک تکلیف سی محسوس کرتا رہتا ہے، غالب بھی بالکل اسی طرح کنجِ قفس میں تنگی سے دائمی جراحت کا شکار رہتے ہیں۔ اور جس طرح بچہ ولادت کے بعد ایک نئی دنیا میں آتا ہے جو کھلی اور آزاد ہوتی ہے، اسی طرح غالب بھی قفس سے رہائی کو نئی زندگی سے تعبیر کرتے ہیں۔

مایوسی، ناآسودگی اور محرومی فطری طور پر اپنی ذات سے دلچسپی ختم کر دیتی ہے۔ چنانچہ کسی اور پر بس نہیں چلتا تو اپنا ہی گریبان ہاتھ میں آجاتا ہے۔ خود اپنی ہی ہستی اپنے ناوکوں کا نشانہ بن جاتی ہے۔ وہ انتقام جو دوسروں سے لیا جانا چاہیے تھا، فرد اپنے آپ سے لینے لگتا ہے۔ اس میں اسے ایک خاص طرح کی لذت محسوس ہونے لگتی ہے۔ اسے اپنی ذات، اپنی ہوتے ہوئے بھی اپنی نہیں لگتی۔ وہ اپنے لیے غیر ہو جاتا ہے[1]۔ پھر وہ اس جان ناتواں پر ایسے ایسے ستم ڈھاتا ہے جو اس کے بہیمانہ باطن کی چغلی کھانے لگتے ہیں۔ اس طرح اس کا ضمیر جو خارج کے سامنے بے دست دپا ہوتا ہے اپنی تسکین کے لیے سامان فراہم کر لیتا ہے۔ غالب کے یہاں اس آزار ذات (MASO-CHISM) میں بھی ایک طرح داری ہے، جس میں ان کی خود پسندی یا انانیت بات بات میں جھلکتی ہے۔ وہ آزار ذات میں باوجودیکہ خود سے بے گانہ ہو جاتے ہیں لیکن مرکز توجہ ان کی اپنی شخصیت ہی رہتی ہے۔ اسے ہر طرح جراحت پہنچانے کے باوجود اپنے لیے اس کو درجۂ محبوبیت دے دیتے ہیں اور پھر ایک بار نیزہ ہائے ستم کے درمیان ان کی ذات خاورِ عالم تاب بن جاتی ہے اور تمام مہر وانجم (جن میں محبوب بھی شامل ہوتا ہے) ان کی شخصیت کی خیرہ کن شعاعوں میں معدوم ہو جاتے ہیں۔ اب آئینۂ صعوبت میں صرف انھیں کا عکس نظر آتا ہے۔

آزار ذات غالب کا محبوب ترین مضمون ہے۔ اگر بہت محتاط انتخاب کیا جائے تو ایک غزلِ مسلسل جس کا مطلع ہے :

---

[1] "اپنا آپ تماشائی بن گیا ہوں، رنج و ذلت سے خوش ہوتا ہے، یعنی میں نے اپنے کو اپنا غیر تصور کر لیا ہے۔"

(خط بنام مرزا قربان علی بیگ)

مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے[1]
جوشِ قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے

اور جو سترہ اشعار پر مشتمل ہے ، یعنی غالب کی طویل ترین غزلوں میں سے ایک ہے ۔ اس کے علاوہ تقریباً چالیس اشعار مختلف غزلوں میں واضح مضمون کے ساتھ بکھرے ہوئے ہیں ۔ اس طرح یہ خود ایک الگ موضوع ہے جس پر بڑی شرح و بسط کے ساتھ خامہ فرسائی کی جا سکتی ہے ۔ اس لیے مضمون کی حدود میں رہتے ہوئے اگر ہم اس طرح جائزہ لیں کہ غالب نے آزار ذات کو عینی مقام دیتے ہوئے اپنی طرح نوانگنی کا ثبوت کس طرح فراہم کیا ہے ، تو زیادہ مناسب ہوگا ۔

آزار ذات کو موضوع فکر بنا کر غالب نے اردو غزل کو کچھ نئی علامات دی ہیں ، جن میں معنوی گیرائی ، تنوع اور جامعیت غالب جیسا شاعر ہی پیدا کر سکتا تھا ۔

تمنا جو محرومی کے بحرانی ثانیے میں معدوم ہونے لگتی ہے ، دوبارہ تازہ دم ہو جاتی ہے ۔ اب اس میں توانائی آ جاتی ہے اور نئے حوصلے کے ساتھ غالب میدانِ مقاومت میں آ جاتے ہیں :

عشرتِ قتل گہِ اہلِ تمنا مت پوچھ
عیدِ نظارہ ہے شمشیر کا عریاں ہونا

عشرتِ پارۂ دل زخمِ تمنا کھانا
لذتِ ریشِ جگر ، غرقِ نمکداں ہونا

جز زخمِ تیغِ ناز نہیں دل میں آرزو
جیبِ خیال بھی ترے ہاتھوں سے چاک ہے

تیغ درکف ، کف بہ لب ، آتا ہے قاتل اس طرف
مژدہ باد اے آرزوئے مرگ غالب ، مژدہ باد

تمنا کی یہ خوش آیند شکل ظرف کو وسیع کر دیتی ہے ۔ چنانچہ اذیت میں بھی راحت کا پہلو نکل آتا ہے :

ان آبلوں سے پاؤں کے گھبرا گیا تھا میں
جی خوش ہوا ہے راہ کو پر خار دیکھ کر

ملتی ہے خوئے یار سے نار التہاب میں
کافر ہوں گر نہ ملتی ہو راحت عذاب میں

---

[1] یہ غزل سطحِ تمنا کے سلسلے میں بھی مثال کے طور پر پیش کی جا چکی ہے ، لیکن یہاں اسے آزارِ ذات کی مثال کے طور پر پیش کیا جا رہا ہے ۔ اس طرح اس سے یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ غالب آزارِ ذات کے مرحلے میں اپنی سطحِ تمنا کو پھر بلند کر دیتے ہیں اور محرومی و مایوسی تسکینِ ضمیر کی مثبت اور منفی جہتوں کے درمیان بحرانی ثانیے بن کر رہ جاتے ہیں ۔

نالہ جز حسن طلب اے ستم ایجاد نہیں ہے تقاضائے جفا شکوۂ بیداد نہیں

نہیں ذریعۂ راحت ، جراحتِ پیکاں وہ زخمِ تیغ ہے جس کو کہ دل کشا کہیے

اذیت کے لیے اس فراخ دلی نے غالب کے یہاں لذتِ آزار کو ایک علامت بنا دیا ہے جس کو انھوں نے ہر بار نیرنگیِ خیال کے ساتھ پیش کیا ہے :

واحسرتا کہ یار نے کھینچا ستم سے ہاتھ ہم کو حریصِ لذتِ آزار دیکھ کر

حسرتِ لذتِ آزار رہی جاتی ہے جادۂ راہِ وفا جز دمِ شمشیر نہیں

بے عشق عمر کٹ نہیں سکتی ہے اور یاں طاقت بہ قدرِ لذتِ آزار بھی نہیں

مہربانی ہائے دشمن کی شکایت کیجیے یا بیاں کیجیے سپاس لذتِ آزار دوست

یہی لذتِ آزار سمٹ کر لذت بن جاتی ہے جو کبھی سنگ سے اور کبھی درد سے حاصل ہوتی ہے :

زخم سلوانے سے مجھ پر چارہ جوئی کا ہے طعن غیر سمجھا ہے کہ لذت زخم سوزن میں نہیں

سر کھجاتا ہے جہاں زخمِ سر اچھا ہو جائے لذتِ سنگ بہ اندازۂ تقریر نہیں

دلِ حسرت زدہ تھا مایدۂ لذتِ درد کام یاروں کا بقدرِ لب و دنداں نکلا

بس ہجومِ ناامیدی خاک میں مل جائے گی یہ جو اک لذت ہماری سعیٔ لاحاصل میں ہے

رفوئے زخم سے مطلب ہے لذت زخم سوزن کی سمجھیو مت کہ پاسِ درد سے دیوانہ غافل ہے

طبع ہے مشتاقِ لذت ہائے حسرت کیا کروں آرزو سے ہے شکستِ آرزو مطلب مجھے

تسکینِ ضمیر کی اس منفی جہت کی طرف رجعت کرتے ہوئے غالب کھو نہیں جاتے۔ وہ اپنی ہستی کو یہاں کبھی فراموش نہیں کرتے۔ اگر ان کے عرصۂ حیات میں سدِراہ زیادہ سخت و دشوار ہوتی ہے تو وہ اپنے منفی خطوط حامل (VECTORS) سے ہی طبع آزمائی کرنے لگتے ہیں۔ اس طرح اگر ان کا ماحول ان سے مساعدت نہیں کرتا اور ان کے لیے بڑا جارحانہ ہو جاتا ہے تو وہ اس سے مقابلہ میں بھی "نشاط" محسوس کرتے ہیں :

مقتل کو کس نشاط سے جاتا ہوں میں کہ ہے　　　　پُر گل خیالِ زخم سے دامن نگاہ کا

عجب نشاط سے جلّاد کے چلے ہیں ہم آگے　　　　کہ اپنے سایہ سے سر، پاؤں سے ہے دو قدم آگے

غرض یہ ہے کہ وہ زندگی اور اس کا انداز جس میں غالب دونوں طرح مستحکم و استوار نظر آتے ہیں۔ وہ کامیابی و کامرانی میں بھی خود ستا نظر آتے ہیں اور محرومی و ناکامی میں بھی۔ ان کے پیش نظر ہمیشہ ان کی ذات اور اس کی اہمیت رہی جس کے لئے انھوں نے ہر طرح کے جتن کیے، اس لیے وہ اسے شاعری میں کبھی نہ بھول سکے۔ اس میں بھی ان کی اپنی ذات ہی مرکز توجہ رہی، جس کی وجہ سے وہ خود اپنے اشعار میں زیادہ نمایاں اور ممتاز نظر آتے ہیں۔ شاید ان کے ندرتِ بیان یا اسلوب کے پسِ پشت بھی یہی مخفی داعیہ کارفرما ہو۔ بہر حال یہ ایک حقیقت ہے کہ غالب اگر اپنی عمل زندگی میں اعترافِ ذات کی طرف اس قدر متوجہ نہ ہوتے تو ان کے اشعار میں شاید اتنی گل کاریاں نہ ہوتیں اور وہ اپنے دور کے قدآور شاعروں میں زندہ وجولاں کلام کے ساتھ نمایاں نہ ہو سکتے۔ □

۱۹۶۹

جوؔش کی ذہنی ناپختگی

جوش ملیح آبادی کے بارے میں جس طرح یہ تصور عام رہا ہے کہ وہ "شاعرِ انقلاب" ہیں اسی طرح یہ دعویٰ بھی بڑا وزنی رہا ہے کہ وہ "شاعرِ شباب" ہیں۔ بادی النظر میں یہ دونوں دعوے اپنی جگہ پر مبنی برحقیقت نظر آتے ہیں۔ اسی وجہ سے اول الذکر دعوےٰ کی بنیاد پر وہ علامہ اقبال کے مدِ مقابل اور موخر الذکر دعوےٰ کی بنیاد پر رومانی شعراء کے سرخیل کی حیثیت سے پیش کیے جاتے رہے ہیں۔

اس اعتراف کے باوجود کہ جوش اردو کے ممتاز شعراء میں سے ہیں اور تاریخ ادب انھیں فراموش نہ کر سکے گی۔ ہم جب ان کے فکری سرمایہ کا جائزہ لیتے ہیں تو ہمیں ایک لمحۂ فکریہ کا شکار ہونا پڑتا ہے۔ ان کے پاس کون سا پیغام ہے؟ وہ کس نظریہ حیات کے مبلغ ہیں؟ ان کی شاعری کا محور کیا ہے؟ یہ اور ایسے ہی کتنے بہت سے سوالات ہیں جو ذہن کو کسی کلیہ تک پہنچنے نہیں دیتے۔ ان کی شاعری میں جلال وجمال دونوں ہی کا امتزاج ہے لیکن بدقسمتی سمجھیے یا شاعر کی مجبوری کہ اکثر اوقات جلال وجمال میں تصادم ہونے لگتا ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ خیر وشر کے دیوتا کی طرح کبھی ان کے چہرے کا منور حصہ ہمارے سامنے ہوتا ہے اور کبھی تاریک حصہ! اور ہم فیصلہ نہیں کر پاتے کہ جوش کا اصلی چہرہ کون سا ہے[1]۔

فکری حیثیت سے جوش کی شاعری نہ صرف سلامت روی سے عاری ہے بلکہ ذہنی یکسوئی سے بھی محروم ہے۔ اپنی شاعری کے ابتدائی دور سے لے کر زندگی کے اس آخری دور تک وہ فیصلہ نہیں کر سکے ہیں کہ انھیں کیا کہنا ہے۔ اس میں زیادہ قصور جوش کا نہیں بلکہ ان کے خیالات کا ہے۔ بقول[2] ڈاکٹر

---

[1] جوش ملیح آبادی۔ سید احتشام حسین۔ نقوش شخصیات نمبر حصہ اول صفحہ ۶۱۷۔

محمد عزیز "وہ انسان کو تمام تر مجبور سمجھتے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی تقدیر و سرشت اور ماحول و وراثت کی زنجیروں سے بندھے ہوئے ہیں"[1]۔ یہ جبریت ان کے خاندانی توارث اور ماحول کی پابندیوں کا شاخسانہ ہے۔ بڑے عیش و تنعم کے باوجود وہ اپنی ابتدائی زندگی سے ہی آسودگی حاصل نہ کر سکے۔ اس کا انجام ان کے ذہنی انتشار اور پراگندہ خیالی کی شکل میں ہونا ضروری تھا جس کے شواہد ہمیں ان کے کلام اور نظریۂ فکر سے ملتے ہیں۔ انھوں نے اپنے نظریاتی محور جس قدر سرعت رفتار سے بدلے ہیں اس کی مثال ہمیں اردو شاعری کیا عالمی ادب میں مشکل سے ملتی ہے۔ صرف اتنا ہی نہیں بلکہ اپنی تردید آپ کرنے میں بھی جوش کا ثانی عنقا ہے۔ سچی بات تو یہ ہے کہ جوش نہ تو "شاعرِ انقلاب" ہیں اور نہ "شاعرِ شباب" بلکہ "پراگندہ نوعمر شاعر" (FRUSTRATED ADOLESCENT POET) ہیں۔ ان کے یہاں ابلاغ کا فقدان اور تقلید کی بہتات ہے۔ ندرتِ فکر سے محروم اور اتباعِ ذہنی کے دلدادہ ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ غالب کی طرح تشکیک میں مبتلا ہیں ؎

چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک تیز رو کے ساتھ — پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہ بر کو میں

غالب کی تشکیک میں یہ شعور باقی ہے کہ وہ راہبر کو ابھی پہچان نہیں سکے لیکن جوش نے تو سرے سے راہبر کے وجود ہی سے انکار کر دیا اور خود آپ اپنا جہان پیدا کرنے کی کوشش کی۔ یہ اعتماد اپنی جگہ پر بڑا ہی صحت مند ہے، لیکن خطرناک بھی۔ اگر فرد میں نورِ باطن نہیں ہے تو خارج کی تاریکی میں ٹٹول ٹٹول کر چلنے کے سوا کوئی چارہ باقی نہیں رہتا۔ جوش کے معاملے میں اسی محرومی نے انھیں پیغامبر شاعر بننے سے قاصر رکھا۔

یہ مسائل جو سطورِ بالا میں چھیڑے گئے ہیں، بے دلیل نہیں ہیں، ان کے اشعار کے لیے ہمیں نہ صرف جوش کی شاعری کا مطالعہ کرنا ہوگا بلکہ ان کی شخصیت، زندگی اور نثری تحریروں کا بھی جائزہ لینا ہوگا، بہ الفاظِ دیگر جوش کے کلام یا شخصیت کے کسی ایک پہلو کو منقطع کر کے دیکھنے کے بجائے ہمیں ان کا مطالعہ بحیثیت مجموعی کرنا ہوگا۔ صرف اسی صورت میں ہم اس نتیجہ تک پہنچ سکتے ہیں کہ جوش نظریۂ حیات کی جو مشعل لے کر صبحِ آزادی سے قبل قافلے سے آگے آگے چل رہے تھے، اس کا شعلہ ان کے تذبذب اور عدمِ اعتماد کی بنا پر ٹمٹما کر بجھ چکا تھا۔ انھوں نے اقبال کے بین الاقوامی نظریۂ حیات کے مقابلہ میں وطنیت اور طبقہ داریت کے بت تراشے لیکن ان سنگی پیکروں میں خونِ گرم کی شریانیں پیدا نہ کر سکے۔

---

[1] جوش ملیح آبادی۔ ڈاکٹر محمد عزیز۔ علی گڑھ میگزین ۵۲-۱۹۵۱۔ صفحہ ۱۶۷ (جوش کی شاعری پر اس سے جامع مضمون اب تک میری نظر سے نہیں گزرا۔ اس مضمون کی اشاعت کے بعد جوش پر متعدد تنقیدی مضامین لکھے گئے۔ اگر ان مضامین کا دیانت داری کے ساتھ جائزہ کیا جائے تو اس مضمون سے مستفاد

انھوں نے علوئے فکر اور بیداریٔ نظر کا ثبوت دینا چاہا لیکن خود ان بلندیوں تک نہ پہنچ سکے۔ شاید اقبال نے اسی موقع کے لیے کہا تھا ؎

پھرا فضاؤں میں کرگس اگرچہ شاہیں وار شکارِ زندہ کی لذت سے بے نصیب رہا

جوش کی ابتدائی زندگی اقتصادی نقطۂ نظر سے بڑی آسودہ تھی۔ ان کی نشو و نما خالص جاگیردارانہ ماحول میں ہوئی تھی جس نے ان کے اندر مزاج کی سختی، آمریت اور ناز برداری کے عوامل کو بدرجہ اتم پروان چڑھایا۔[1] بچپن ہی میں وہ بچوں کو جمع کر کے اونچی سی میز پر بیٹھتے اور جو جی میں آتا "اناپ شناپ" درس دیا کرتے تھے۔ درس دیتے وقت ان کی میز پر ایک پتلا سا بید رکھا رہتا تھا اور جو بچہ توجہ کے ساتھ ان کا درس نہیں سنتا تھا اسے وہ بید سے اس بری طرح مارتے تھے کہ بیچارہ چیخیں مار مار کر رونے لگتا تھا اور کبھی کبھی یہ بھی ہوتا تھا کہ وہ کسی کند ذہن بچے کے کاندھوں پر سوار ہو کر اسے اس بری طرح بید مار مار کر دوڑاتے کہ وہ غریب بے دم ہو کر گرنے لگتا۔[2] جوش نے اس مزاجی شدت کو اپنی خطیبانہ شاعری کا سرچشمہ قرار دیا ہے جو اپنی جگہ پر بالکل درست ہے لیکن اس افتادِ طبع سے ان کی انانیت کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ جاگیردارانہ ماحول میں زندگی اس قدر پُرتصنع ہو جاتی ہے کہ انسان نہ صرف خودستائی کا شکار ہو جاتا ہے بلکہ خود پسند بھی ہو جاتا ہے۔ چنانچہ اس ماحول کے پروردہ بچے اپنے بزرگوں کے ذاتی قرب سے محروم اور مصاحبین، نگراں اور خادموں کے رحم و کرم پر پروان چڑھتے ہیں۔ والدین سے رسمی تعلق اور خارجی رسم و راہ انھیں مماثلتِ ذات سے ایک حد تک محروم کر دیتی ہے اور وہ ظاہری مزاجی رجحانات کو اختیار کرنے کے سوا مکمل اتباع نہیں کر پاتے۔ جاگیردارانہ ماحول کا ظاہری مزاج جس قدر پُر رعونت، درشت اور حاکمانہ ہوتا ہے اس کا اندازہ کچھ وہی معاشرہ کر سکتا ہے جو اس مزاج کا شکار ہو۔ ذاتی توجہ اور خلوص کے فقدان کی وجہ سے اس ماحول کے بچے انفرادی تربیت کے بجائے صرف معاشرتی اکتساب پر مجبور رہتے ہیں۔ جوش نے بھی اپنی ابتدائی زندگی میں والدین کی کماحقہ انفرادی تربیت کے بجائے جاگیردارانہ ماحول سے اکتساب کیا۔ یہی وجہ ہے کہ آج ان کے اندر آمریت، جنس پرستی اور انانیت کے عوامل پوری طرح کارفرما ہیں۔

جوش لڑکپن سے خودسر تھے۔ گھر میں دولت پانی کی طرح بہتی تھی۔ اقتصادی نقطۂ نظر سے انھیں کچھ سوچنا نہیں تھا۔ ایسی صورت میں انسانی ذہن اپنے لئے کچھ ایسے مسائل پیدا کرنا چاہتا ہے جو اس

---

[1] جوش ملیح آبادی۔ سید احتشام حسین۔ نقوش شخصیات نمبر۔ حصہ اول صفحہ ۶۱۸۔

[2] روحِ ادب۔ جوش ملیح آبادی صفحہ ۹

کی زندگی کی حرارت کا سامان بن سکیں۔ جوش نے بھی اپنی زندگی میں کچھ مسائل کھڑے کیے انھیں والدین سے وہ توجہ نہ مل سکی جس کا لڑکپن متقاضی ہوتا ہے چنانچہ انھوں نے توجہ حاصل کرنے کے لیے چھوٹی موٹی پابندیوں کو توڑنا شروع کیا اور انھیں جب یہ احساس ہوا کہ اس اصول شکنی نے والدین کو ان کی طرف سے محتاط اور خبر گیری کا سزاوار بنا دیا ہے تو انھیں ایک طمانیت محسوس ہوئی ۔ لڑکپن (PUBERTY) ہی نہیں بچپن (CHILDHOOD) کا بھی یہ خاصہ ہوتا ہے کہ اگر بچہ عام حالات میں توجہ حاصل نہیں کر پاتا تو وہ بغاوت یا سرکشی کے ذریعہ توجہ حاصل کرتا ہے ۔ جوش کی ابتدائی زندگی میں ہمیں اس کی واضح مثالیں ملتی ہیں ۔

والد کے انتقال کے بعد انھیں اپنے عزیزوں کی زیادتیاں بار گذرنے لگیں ۔ اس ماحول اور معاشرے کے خلاف ان کے اندر بغض وعناد کا طوفان موجزن ہو گیا جس میں وہ بے فکری کی زندگی گذار رہے تھے ۔ انھوں نے اپنی نفرت اور ردعمل کا اظہار اقدار اور شعائر کو ٹھکرا کر کیا جو زوال آمادہ جاگیردارانہ نظام کا طرۂ امتیاز تھا لیکن کلیتاً وہ ایسا بھی نہ کر سکے کیوں کہ ان کی شخصیت کی تعمیر میں ان اقدار و شعائر کو بے پناہ دخل تھا چنانچہ ان کے یہاں حسن پرستی، آمریت ، درشتی اور خود پسندی کے ساتھ ساتھ انسانی مساوات، عوام دوستی ، اخلاقی دروس اور اصلاح معاشرہ کے عزائم کی مثالیں ملتی ہیں ۔ یہ تضاد عمر کی ناپختگی اور فکر کی عدم بالیدگی کی وجہ سے ہے لیکن جوش کے بعد کے کلام کا مطالعہ کرنے کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ وہ عنفوان شباب کے اس شخصیاتی مرحلہ پر ٹھٹھر کر رہ گئے ہیں ۔ ان کی پراگندگی (FRUSTRATION) نے پختگی اختیار کر لی ہے ، ان کی بے امانی (INSECURITY) ان کے لیے کابوس بن چکی ہے اور انتشار ذہنی کے اس دام سے وہ نجات نہیں پا سکے ہیں ۔

جوش کی شخصیت جس نوعیت سے تعمیر ہو رہی تھی اس کا یہ انجام ہونا لابدی تھا فکری حیثیت سے انھیں اقبال کی طرح کوئی منظم تربیت نہیں ملی ۔ لڑکپن ہی میں ان کے اساتذہ میں بعد تھا ۔ ایک طرف سلیم پانی پتی کی انتہا پسند شخصیت اور دوسری طرف عزیز لکھنوی کی مشرقیت پرست ہستی نے ان کے ذہن میں ترک و اختیار کا الجھاؤ (COMPLEX) پیدا کر دیا تھا ۔ آیندہ زندگی میں جب وہ خود اپنے فیصلہ پر قادر ہونے کے اہل ہوئے تو اس الجھاؤ نے انھیں اور بھی زیادہ ناآسودہ کر دیا ۔ اسی طرح ملیح آباد کی مشرقی تعلیم ، فقیر محمد گویا کے خاندان کی افغانی سرشت ، اودھ کی تہذیب کی گہری چھاپ ، اورینٹل ہائی اسکول ، جبرج مشن اسکول اور سینٹ پیٹرس کی تعلیم نے اور بھی بہت سی گتھیاں پیدا کر دیں ، وہ کبھی عیش و تنعم کی طرف بڑھتے رہے تو کبھی طبقہ واری مساوات کی طرف ، انھوں نے کبھی آبائی نسل پر فخر کیا تو کبھی

دین آباد کو پیروں تلے روند ڈالا۔ انھیں کبھی طبقہ اعلیٰ کی شقاوت نے بے چین کر دیا تو کبھی وہ خود تخریب کے مہیب دیوتا بن کر جمہوریت کی حریری قبا میں پائے کوب ہو گئے۔ غرض جوش جس طرح اپنے ماحول سے برسرِ پیکار رہتے ہیں یا جس طرح اس سے مصالحت کرتے ہیں وہ خاصا متضاد ہے اور اس کی بنیاد پر صرف ایک ہی فیصلہ کیا جا سکتا ہے کہ جوش کے ماحول نے ان کے اندر جو عدم اطمینان پیدا کر دیا، وہ انھیں کسی ایک نقطۂ نظر کے اختیار کرنے کا اہل نہ بنا سکا۔ یہیں سے ان کے فکری اضطراب کی بنیاد پڑتی ہے[1]۔

ابتداءً جوش غزل گو شاعر تھے۔ یہ ایسی کوئی خاص بات نہیں تھی، کیوں کہ اُس دور میں اردو کا ہر شاعر غزل سے ہی شاعری شروع کرتا تھا اور غزل پر ہی ختم کرتا تھا۔ اس کے علی الرغم جوش کی شعری وراثت بھی غزل تھی سلیم پانی پتی نے انھیں نظم کی طرف راجع کیا۔ اس زمانہ میں جدید اردو شاعری کا زور شور تھا۔ ۱۹۱۳ء تک اقبال بحیثیت نظم گو شاعر کافی شہرت حاصل کر چکے تھے۔ حالی اور محمد حسین آزاد کی کوششیں بھی بار آور ہونی شروع ہو گئی تھیں۔ اقبال نے نظم کا میدان عام شاعروں کے لیے پر خار بنا دیا تھا۔ اقبال سے بلند تر نظم کہنا ستاروں پر کمند ڈالنے کے مترادف بن چکا تھا، لیکن اس کا دوسرا پہلو یہ بھی تھا کہ اقبال کی شہرت نے دوسرے شاعروں کے پہلو میں گدگدی پیدا کر دی تھی۔ ادھر حالی کے مشن کو سلیم پانی پتی آگے بڑھانے کی کوشش کر رہے تھے۔ جوش کے لیے یہ تشویق بڑی پر کشش ثابت ہوئی۔ چنانچہ انھوں نے غزل کو چھوڑ کر نظم کی راہ اختیار۔ ابتداءً نظم ان کے قبضۂ قدرت میں نہیں آ رہی تھی۔ اس لیے انھوں نے نظم میں حالی کی تقلید کی۔ اشعار میں وہی ناصحانہ انداز اختیار کیا جو حالی کے یہاں بعض اوقات عیب بن جاتا ہے ؎

نازنین و عفیف اک بیوی
یادِ شوہر میں مست بیٹھی تھی (جوش)

نظم کے لیے فکر ایک ضروری عنصر رہا ہے، چنانچہ جوش نے بھی افکار و خیالات کا اہتمام کیا لیکن بقول ڈاکٹر محمد عزیز وہ نظیر اکبر آبادی کی لے میں کبیر ہی کا راگ یاد دلاتے ہیں[2] ؎

زندگانی کا سبق لے پھول سے   دیکھ اس کی ابتدا و انتہا

روحانی یا عشقیہ شاعری میں ان کے سامنے نادر کاکوروی کی مثال تھی جو خیر سے ان کے

---

[1] "جوش ایک تعارفی مطالعہ" پروفیسر احتشام حسین۔ افکار جوش نمبر صفحہ ۱۱۵۔

[2] جوش ملیح آبادی۔ ڈاکٹر محمد عزیز۔ علی گڑھ میگزین ۵۲-۱۹۵۱ء صفحہ ۱۱۹۔

قصبہ سے ملحقہ قصبہ کے باشندے تھے ۔ نآدر کے علاوہ سلیم پانی پتی کے دوست عظمت اللہ خاں نے بھی اس موضوع کو مقبول کرنے میں جدوجہد شروع کر رکھی تھی ۔ ایک اور مضمون میں میں عرض کر چکا ہوں کہ "رومانی تحریک اور مشرقی شاعری میں کسی حد تک مزاجی مناسبت پائی جاتی ہے ۔ درد نہاں، غم جاوداں، صحرانوردی، گوشۂ عافیت، محزونی اور عینیت پسندی جو رومانی تحریک کا خاصہ ہیں یک گونہ بدلے ہوئے انداز میں مشرق کی عشقیہ شاعری میں پائے جاتے ہیں[۱]" اس لحاظ سے غزل کے اکھڑے ہوئے قدم جوش کی عشقیہ شاعری میں جمنے لگے ۔ اس میں کچھ جوش کے اٹھارہ عدد معاشقوں کو بھی دخل رہا ہے[۲] جس طرح یہ باور کرنا محال ہو جاتا ہے کہ ایک فرد اٹھارہ عشق کرے اور ہر عشق میں صادق ہو ۔ اسی طرح یہ امر بھی مشتبہ ہو جاتا ہے کہ جوش کی عشقیہ شاعری PHASE OF IDYLIC LOVE میں ہے یا مکمل گرفتاریٔ عشق کے مرحلہ (PHASE) میں ہے (جس میں جنس کا عنصر غالب رہتا ہے) ؟ اس سلسلہ میں عنفوان شباب کے اس عامل کا ہمیں لحاظ کرنا پڑے گا کہ اگر معاشرہ جنسی تعلقات کو ناپسندیدہ قرار دیتا ہے، اور لڑکا معاشرتی اصولوں سے بغاوت پر آمادہ ہو چکا ہے، تو وہ جنس میں غیر معمولی دلچسپی لینا شروع کر دے گا[۳] جوش اپنے والدین سے سرکشی اختیار کر چکے تھے ۔ جاگیردارانہ نظام کی شاہد و شراب و شباب پرستی نے ان کے لیے اٹھارہ معاشقوں کی راہ کھول دی اور یہ کارواں عشقیہ شاعری کے جادہ پر رواں دواں بڑھنے لگا ۔ عنفوانِ شباب میں عشق میں کچاپن ہوتا ہے ۔ بقول ہیڈ فیلڈ نوجوان عاشق تجربہ کرتا ہے کہ آیا وہ بھی جوانوں (ADULTS) کی طرح مرحلہ عشق طے کرنے کا اہل ہو چکا ہے یا نہیں[۴] ۔ تجربہ کا مرحلہ بہرحال تجربہ کا مرحلہ ہوتا ہے ۔ اس میں طرح طرح کی لغزش، خام کاریاں اور جذباتی استفسار (EXPLORATIONS) ہوتے ہیں ۔ جب نوعمر (ADOLESCENT) اس مرحلہ سے گذر جاتا ہے تب وہ عشق کو زندگی کے لیے ایک اہم ضرورت بنانے کا اہل ہوتا ہے ۔ جوش کے یہاں عشق کی یہ مفید ضرورت نہیں ملتی ۔ صرف کچا نشہ ملتا ہے جو اٹھارہ بار چڑھتا اترتا ہے اور کچھ ایسے اشعار کہلاتا ہے ؎

شاعر کا بھی اک حقیر سجدہ
اے دشمنِ جاں قبول فرما (جمنا کے کنارے)

---

[۱] "فیض بہ حیثیت رومانی شاعر" ابن فرید

[۲] تقریباً سولہ سال کی عمر میں لڑکا اور لڑکی دونوں صنف مخالف کے متعدد افراد سے جذباتی تعلقات استوار کرنا پسند کرتے ہیں ۔ (ہیڈ فیلڈ)

[۳] PATTERN AND GROWTH IN PERSONALITY — G.W. ALLPORT 1961 P.P. 124-25.

[۴] CHILDHOOD AND ADOLESCENCE — J.A. HADFIELD 1962 P.P. 200-6.

کیا خبر کتنے دلوں کی جوشش پامالی ہوئی
ان اداؤں سے کہ طوفانوں کی ہیں پالی ہوئی (کوہستان دکن کی عورت)

ازل کے دن ہی سے میں حسن کا بھکاری ہوں
ادھر بھی اک نظر میں ترا پجاری ہوں (گنگا کے گھاٹ پر)

ہائے یہ کافر مناظر ہوش میں رکھتے نہیں
جوشؔ ان فصلوں میں اکثر اپنی رسوائی ہوئی (جامن والیاں)

عنفوانِ شباب کا یہ خامکارِ عشق اپنی لذتیت کو پیرانہ سالی تک قائم رکھتا ہے، اور وہ "اے جانِ من" (۱۹۴۶ء)، "کیا گل بدنی ہے" (۱۹۵۹ء) کی نوعیت کی عشقیہ نظمیں اب بھی کہتے رہتے ہیں۔

جوشؔ کے یہاں عشقیہ نظموں میں ہمیں عشق کم اور معصیت کی مہم جوئی زیادہ نظر آتی ہے، پھر مہم جوئی بھی ایسی جس میں جرأت کا فقدان ہو۔ ان کا عشق نظر کی سیری ہے، الفاظ کا قصیدہ ہے، اور بس!۔ وہ جامن والیوں کو دیکھ کر اپنے دل میں ایک گدگدی سی محسوس کرتے ہیں اور بے نام سی آرزو کر کے رہ جاتے ہیں یا پھر اپنی لغزشوں پر سرد آہ بھرنے لگتے ہیں اور آگے بڑھتے ہیں تو صرف ناظر (SPECTATOR) بن جاتے ہیں ؎

انبوہ حسینوں کا ہے دریا کے کنارے — طوفاں ہے، تلاطم ہے ترانے ہیں، ترارے
پھرتے ہیں نظر باز بھی سینوں کو ابھارے — جھولے ہیں جھماجھم چھماچھم ہیں اشارے

برسات ہے، برسات ہے، برسات ہے، برسات
برسات ہے برسات
اے رندِ خرابات (ساون کے مہینے)

لیکن جب وہ بالکل ہی قرب حاصل کر لیتے ہیں تو ان کے تمام جذبات سمٹ کر ان کی نوکِ زبان پر آجاتے ہیں اور اب صرف الفاظ کا طوفانی سیلاب ہوتا ہے جو محبوب کے قدموں کے نیچے سے بہتا ہوا گذرنے لگتا ہے ؎

اے روحِ صنفِ نازک، اے شمعِ بزمِ عالم — اے صبحِ روئے خنداں اے شامِ زلفِ برہم
چشم و چراغِ صحرا، اے نورِ دشت و وادی — رنگین جمالِ دیوی، جنگل کی شاہزادی
(جنگل کی شاہزادی)

وغیرہ وغیرہ۔ لیکن الفاظ کا یہ سیلاب اس کے قدموں کو بھی نم نہیں کر سکتا ہے، قلب و جگر پر اثراندازی

تو بہت دور کی بات ہے جینگل کی شہزادی شاعر کی لفاظی کا اثر لیتی ہے تو صرف اس قدر ؎

سنا تھا یہ کہ ظالم اس طرح مسکرائی   فریاد کی نظر نے ارماں نے دی دہائی

اور اس وصل کا جو انجام ہونا تھا وہ بھی ظاہر ہے ؎

مڑ کر جو میں نے دیکھا، امید مر چکی تھی   پٹڑی چمک رہی تھی گاڑی گزر چکی تھی

پٹڑی کے چمکتے رہنے اور گاڑی کے گذر جانے کا تلخ تجربہ جوش کو ہمیشہ ہی ہوتا رہا ہے۔ چنانچہ بعض عشقیہ نظموں میں تو ایسا بھی محسوس ہوتا ہے کہ جوش کسی ایسے محبوب سے ہم کلام ہیں جسے وہ اپنے سامنے تصور کرتے ہیں، لیکن حقیقتاً وہ معدوم ہے ورنہ کم از کم جذبات سے اور قوت گویائی سے محروم ضرور ہے، یا پھر ایسا ہوگا کہ وہ پگمیلیاں[1] کی طرح مرمر کے بہت سے اظہار عشق کرنے لگے ہیں جس کو خود انھوں نے اپنے ہاتھ سے تراشا ہے۔ مگر پگمیلیاں کی طرح وہ وینس کو اس بت میں جان ڈالنے پر آمادہ نہیں کر سکے۔ اس طرح ان کی عشقیہ نظمیں کبھی کبھی خود کلامی محسوس ہونے لگتی ہیں ؎

اے جانِ من اے جانِ من   جانانِ من اے جانِ من
اے معدنِ لعل و گہر   اے مخزنِ شمس و قمر
اے معبدِ شام و سحر   اے کعبۂ سرو سمن
اے جانِ من اے جانِ من   جانانِ من اے جانِ من

اس مطالعہ سے صاف اندازہ ہوتا ہے کہ وہ عشق اس لیے نہیں کرتے ہیں کہ عشق زندگی کا ایک صحت مند تقاضا ہے بلکہ جاگیردارانہ نظام نے حسن پرستی اور جنسی لذتیت کو ان کے خمیر میں ملا دیا تھا۔

عشقیہ شاعری جوش کے کلام کا ایک پہلو ہے۔ لیکن اسے جب ہم ان کے نظریاتی کلام سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو ہمیں شدید ناکامی ہوتی ہے۔ ان کا عشق اور ان کی مقصدیت ان کی شخصیت کے دو خانے ہیں۔ عشق اور مقصد میں وہ توازن پیدا نہ کر سکے اور ان کی شخصیت منفصل ہو گئی۔ چنانچہ عشق کی جادوئی سرزمین سے جب وہ باہر نکلتے ہیں تو ان کے دل کی جگہ ایک بہیمی گوشت کا ٹکڑا پیدا ہو جاتا ہے جو صرف خون، انتقام، تخریب اور تباہی میں آسودگی محسوس کرتا ہے۔ وہ ہمیشہ اس آرزو میں غلطاں رہتا ہے کہ کوئی ایسا مضمون لکھے جس کی سرخی کے لیے کسی ظالم کے خون کی ضرورت ہو۔ ان کا انقلابی انسان ظلم کو ظلم سے مٹانا چاہتا ہے۔ اس کے پیش نظر جو نظامِ حیات ہے اس کا واضح تصور اس کے ذہن میں نہیں ہے بلکہ وہ صرف تاخت و تاراج کو واحد مطمح نظر تصور کرتا ہے۔ جوش کے انقلابی انسان کا یہ

---

[1] APOLLODORUS III 14:3 ; OVID METAMORPHOSES X 243.

دل اس قدر جارحیت پسند کیوں ہے ؟ اس کی سب سے بڑی وجہ جوش کی لڑکپن کی ناآسودگی اور بزرگوں سے سرکشی ہے۔ سرکشی اس انتہا کو پہنچ چکی تھی کہ جب ان کے والد نے انھیں تا دیبًا جائیداد سے محروم کر دیا تو وہ اپنے طرز فکر پر اور زیادہ جم گئے، یہاں تک کہ والدین کو ہتھیار ڈال دینے پڑے[1] جوش کی یہ سب سے بڑی جارحانہ فتح تھی۔ والد کے بعد خاندان والوں کی کشاکش، دوست، اقارب اور وفادار ملازموں کی طرف سے تلخ تجربات نے اس غم و غصہ کو مزید ہوا دی۔ مزاج میں شدت پسندی، آمریت اور انانیت پہلے ہی سے تھی۔ حالات نے کچھ اور پانی رکھ دیا۔ چنانچہ جوش اپنی پوری شعلہ سامانی کے ساتھ اپنی شاعری میں جلوہ گر ہوئے ؎

کام ہے میرا تغیر نام ہے میرا شباب
میرا نعرہ انقلاب و انقلاب و انقلاب

اے ہند کے ذلیل غلامانِ روسیاہ
شاعر سے تو ملاؤ خدا کے لیے نگاہ

اے سیہ رو، بے حیا، وحشی، کمینے، بدگماں
اے جبینِ ارض کے داغ اے دَنی ہندوستاں

تجھ پہ لعنت، اے فرنگی کے غلامِ بے شعور
یہ فضائے صلح پرور، یہ قتالِ کان پور

تجھ کو عورت نے جنا ہے، جھوٹ ہے یہ اے لعیں
آدمی کی نسل سے اور تو ! نہیں ہرگز نہیں

ہاں بغاوت، آگ، بجلی، موت، آندھی میرا نام
میرے گرد و پیش اجل، میری جلو میں قتل عام

زرد ہو جاتا ہے میرے سامنے روئے حیات
کانپ اٹھتی ہے میری چینِ جبیں سے کائنات

یہ گھن گرج، یہ قتل عام، یہ سب دشنام یہ غصہ اور یہ جھنجھلاہٹ جوش کی انقلابی شاعری میں ہر مرحلہ پر نظر آتی ہے۔ اس میں کوئی تعمیری فکر نظر نہیں آتی بلکہ عنفوان شباب کی ناآسودگی نے ایک سادیتی (SADISTIC) سکون حاصل کرنے کی صورت پیدا کر دی ہے۔ ایسی صورت میں ان کی شاعری کو انقلابی کہنے کے بجائے باغیانہ شاعری کہنا زیادہ موزوں ہوگا۔ انقلابی شاعری کا ایک خاص تصور ہے جو موجودہ نظام کو تبدیل کرنا چاہتی ہے اور بیرو کے سماجی نظام کو قائم کرنا چاہتی ہے۔ اولاً اشتراکی نظام کے بارے میں بھی فیصلہ نہیں کیا جا سکتا کہ وہ دنیا کا کامل ترین نظامِ حکومت ہے کیوں کہ اب سے تقریباً ڈیڑھ ہزار سال پہلے جنوبی امریکہ کے مغربی ساحل پر یہی نظام بعینہٖ اسی اسی شکل میں موجود تھا جسے INCA کا نظامِ اشتراکیت کہنا چاہیے۔ ان دونوں نظاموں میں اتنی مماثلت ہے کہ دونوں کی خامیاں اور خوبیاں بھی مماثل ہیں[2]۔ بہرحال جوش کی شاعری میں یہ تصور ابتدا سے آخر تک نہیں ملتا عنفوان شباب کے زمانہ میں

[1] روحِ ادب، جوش ملیح آبادی۔ صفحہ ۱۲-۱۱۔

[2] REALM OF INCAS : VICTOR W. VON HAGEN - 1957 P.P. 123-46.

وہ غزل گو اور مناظرِ فطرت کے عکاس شاعر تھے، عشق کی واردات بھی نظم کرنے کا شوق تھا، نوجوانی میں وطن پرستی اور جنس پرستی نے جگہ لے لی۔ پھر اسی زمانے میں مذہبیت اور "من کل فان" کے تصورات نے غلبہ حاصل کر لیا، اچانک ایسا ہوا کہ حیدر آباد کے قیام میں استدلالیوں (RATIONALISTS) کی تحریروں نے خدا کا منکر بنا دیا۔ گاندھی جی اور چکبست نے ہوم رول کا ہمہمہ پیدا کر دیا تھا، خدا کی جگہ وطن نے لے لی اور جوش وطنی شاعر ہو گئے۔ وطنیت کی لے بھی پوری طرح بلند نہ ہونے پائی تھی کہ روس کے اشتراکی انقلاب نے محکوم قوموں میں زندگی کی آس پیدا کر دی اور جوش اشتراکیت کی طرف مائل ہو گئے۔

یہ انقلاب اور انقلابی تصور مطالعہ اور دقتِ نظر کا طالب تھا، جوش اس کے متحمل کہاں ہو سکتے تھے مطالعہ کی عادت چھوٹ چکی تھی۔ علمی استعداد بھی پوری نہیں تھی، اس لیے مغرب سے پوری واقفیت مشکل تھی۔ چنانچہ ان کی انقلابی شاعری صرف ان تصورات اور نظریات کا احاطہ کرتی ہے جو نعرے بن چکے تھے یا زیادہ بحث و تمحیص کے بعد مقبولِ عام ہو چکے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ جوش کے تمام مجموعہ کلام میں آپ کو اشتراکیت کے صرف تین پہلو ملیں گے۔ بغاوت، طبقہ واریت اور تبرّہ! جوش کی اشتراکی شاعری اقبال کی طرح فکری اور پیمبرانہ نہیں محض ملا و محتسب کی طرح واعظانہ ہے۔ ان کے یہاں نعرے ہیں ابلاغ نہیں تخریب ہے تعمیر نہیں، خشونت ہے افہام و تفہیم نہیں، آمریت ہے تسخیرِ قلب نہیں۔ انھوں نے اشتراکیت سے صرف طبقۂ مخالف سے نفرت کرنا سیکھا ہے کیوں کہ خاندان، ماحول اور معاشرے سے نفرت کا ارتفاع (SUBLIMATION) اسی صورت میں ہو سکتا تھا۔

اشتراکیت کا رجز وہ کافی طویل عرصہ تک لکھتے رہے، لیکن اس مقصد میں کبھی ان کا قلب "مومن" نہ بن سکا۔ کیوں کہ ہندوستان کے آزاد ہوتے ہی وہ پھر قوم پرست بن گئے اور گاندھی جی کی موت پر ایک طویل نظم "السلام اے ہند کے شاہِ شہیداں السلام" لکھ ڈالی۔ اس کے علاوہ کانگریس کے موقف سے ہم آہنگ بھی کئی ایک نظمیں لکھیں۔ حکومت ہند کے سرکاری ترجمان "آجکل" کے مدیر اعلیٰ کی حیثیت سے مختلف مراحل پر انھوں نے قوم پرستانہ اور کانگریسی نقطۂ نظر کی ترجمانی یا حمایت کی۔ چنانچہ جب ۱۹۴۹ء کی بھیمڑی کانفرنس کے بعد اشتراکی ادیبوں کی وفاداری مشکوک ہو گئی تو انھوں نے اپنی مشہور نظم "شکستِ زنداں" لکھی جو اصلاً ترقی پسندوں کے مجموعہ شکست زنداں کے ردِّ عمل میں لکھی گئی تھی۔ اس نظم میں انھوں نے کھل کر اشتراکی نظریہ بازوں کی مخالفت کی۔ میرِ قافلہ کا تحویلِ قبلہ اکثر ترقی پسندوں کو گراں گزرا چنانچہ سید احتشام حسین اور سردار جعفری وغیرہ نے جوش کی ردّ میں مضامین لکھے۔ رسائل میں ۱۹۵۳ء کے زمانہ میں ایک ہنگامہ اٹھ کھڑا ہوا۔ ابھی یہ کشمکش جاری تھی کہ جوش کو ان کی وفاداری پر

حکومت ہند کی طرف سے "پدم بھوشن" کا خطاب عطا ہوا۔ شاید اب شبہ کی گنجائش نہ تھی کہ جوش ایک قوم پرست کانگریسی نظریہ کے شاعر ہیں کہ اچانک انھیں اپنے بچوں کا مستقبل تاریک نظر آنے لگا اور پنڈت نہرو کی ناز برداریوں سے کھیلنے والا، اردو شاعروں میں خوش حال ترین شاعر[1]، ہندوستان کی اقلیت کو مشکوک بتا کر پاکستان سدھار گیا۔ پاکستان میں جوش نے اپنے کفر اور اسلام میں مصالحت کرنے کی کوشش کی جس کے نتیجہ میں ان کی طویل نظم "طلوعِ فکر" انتہائی بورژوائی اہتمام کے ساتھ شایع ہوئی۔ اس مرحلہ پر انھوں نے کبھی خود کو خدا سے بڑھ کر قرار دیا اور کبھی خدائی پر ناز کرنے لگے۔ اکتوبر ۱۹۵۸ء کے انقلاب سے پہلے وہ بہت کچھ کہہ سکتے تھے لیکن انقلاب کے بعد پھر انھیں کچھ خطرات نظر آئے اور انھوں نے صدر پاکستان کو اپنا آئیڈیل بنا لیا۔ ان واقعات کی روشنی میں ہمیں جو حقیقت واضح طور پر نظر آتی ہے وہ سیاسی حیثیت سے جوش کا غیر متعین نقطۂ نظر ہے۔ وہ کسی نظریۂ حیات کی تلاش میں ابتدا سے لے کر آخر تک سرگرداں رہتے ہیں لیکن کسی نظریہ پر انھیں اطمینان نہیں ہوتا۔ انھیں ہر چمکتی ہوئی چیز سونا نظر آتی ہے اور جب وہ اسے حاصل کر لیتے ہیں تو ہر سونا پیتل بن جاتا ہے۔

سیاسی حیثیت سے اسے جوش کا عدم استقلال یا موقع پرستی قرار دیا جا سکتا ہے لیکن نفسیاتی نقطۂ نظر سے یہ صحیح نہیں ہے۔ یہ عدم استقلال ان کے عنفوانِ شباب کا عدم اعتماد ہے۔ اس عمر میں نوجوان صنفِ مخالف اور عینیت (IDEALISM) دونوں میں یکساں دلچسپی لیتا ہے۔ یہ دونوں دلچسپیاں ایک ہی خواہش کا شاخسانہ ہیں جسے ہیڈ فیلڈ نے اس طرح بیان کیا ہے:

THE NEED FOR SOMEONE OR SOMETHING OUTSIDE THE ADOLES-CENT TO FULFILL AND COMPLETE HIMSELF.

تکمیلِ ذات کا یہ دور اکثر نوجوانوں کو اپنا نظریہ حیات معاشرتی اقتدار یا مذہب تبدیل کرنے پر آمادہ کر دیتا ہے۔ چنانچہ اسٹاربک (STARBUCK) کی تحقیق کے مطابق عموماً سولہ سال کی عمر میں لڑکے اپنا مذہب تبدیل کر ڈالتے ہیں۔ اس کی وجہ وہ یوں بیان کرتا ہے کہ نوجوان کے دل میں اپنے خارج اور

---

[1] جوش جس قیمت کی ایک دن میں شراب پی ڈالتے ہیں اتنا ایک عام ادیب یا شاعر کو قوت لایموت کے لیے نہیں میسر ہوتا۔ کیا اس حقیقت کو جوش کے ان اشعار سے کوئی تعلق ہے؟ ؎

پھر رہا ہے خونچکاں آنکھوں کے نیچے بار بار — گھر کی ناامید دیوی کا شباب سوگوار
سوچتا جاتا ہوں کن آنکھوں سے دیکھا جائے گا — بے ردا بیوی کا سر بچوں کا منہ اترا ہوا
سیم و زر نان و نمک آب و غذا کچھ بھی نہیں — گھر میں اک خاموش ماتم کے سوا کچھ بھی نہیں

اپنی ذات سے بعید کسی چیز (SOMETHING) کے حصول کی آرزو اسے مجبور کرتی ہے[1]۔ اس حقیقت کی تائید پریسی (S.L. PRESSEY)، جینی (J.E. GANNEY)، کوہلن (R.G. KUHLEN) نے ۱۹۳۹ء میں اپنے جائزے کے ذریعہ کلارک (E.T. CLARK) نے اپنی تصنیف "مذہبی بیداری کی نفسیات" ۱۹۲۹ء میں اور آلپورٹ (G.W. ALLPORT) نے اپنی معرکۃ الآرا تصنیف "فرد اور اس کا مذہب"[2] میں کی ہے بلکہ آلپورٹ تو یہاں تک کہتا ہے کہ :

"SOMETIMES, WHEN THE FIRST SHADOWS OF DOUBT APPEAR, HE GIVES THE WHOLE PROBLEM AND DRIFTS TO THE STYLE OF LIFE, SAID TO BE CHARACTERISTIC OF MODERN YOUTH, OF OPPORTUNISM AND HEDONISM."

(THE INDIVIDUAL & HIS RELIGONS PP 32)

اس کی دوسری وجہ وہ یہ بھی بیان کرتا ہے کہ یہ طوفان محض اس وجہ سے نہیں اٹھتا کہ لڑکے کے ذہن میں عقلی شبہات ہوتے ہیں بلکہ گھن کی طرح لگنے والا احساس جرم و شرم وجہ بنتا ہے۔ یہ اختلالِ احساس بالعموم جنسی الجھنوں سے پیدا ہوتا ہے اور تیسری وجہ والدین اور معاشرے کی بالادستی اور اپنی ذات پر اعتماد و استنادیت (AUTHORITATIVENESS) کا اظہار ہے۔

جوش کی ابتدائی اور نوجوانی کی زندگی کا جائزہ لیجیے تو یہ تینوں عوامل واضح طور پر کارفرما نظر آتے ہیں۔ جنسی الجھنوں کا ثبوت ان کی عاشقانہ زندگی اور جنس پرستی سے ملتا ہے۔ معاشرتی اقدار کی شکست و ریخت کے سلسلے میں ان کی انانیت، آمریت اور والدین سے بغاوتِ ذہنی ممد و معاون ثابت ہوتی ہے اور اعتماد و استناد کے لیے مختلف نظریات کا ترک و اختیار تکمیل خواہش (WISHFULFILMENT) بنتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جوش آخر زندگی تک کسی ایک نظریہ کے ہو کر نہ رہ سکے۔ انھیں کوئی بھی نظریہ یا نصب العین تشفی بخش نظر نہ آیا کیوں کہ عنفوان شباب کا (IDEALISTIC PHASE) جم کر ان کی ذہنی زندگی پر طاری ہو جاتا ہے۔ لہٰذا وہ نہ انقلابی شاعر کہلانے کے مستحق ہیں اور نہ شاعرِ حیات۔ بلکہ وہ ایک ایسے ناآسودہ نوجوان (ADOLESCENT) ہیں جو اپنے نصب العین کی تلاش میں تاریک گلیوں میں بھٹکتا، ٹھوکریں کھاتا ناکام ہو جاتا ہے اور ٹٹولتا ہوا آگے بڑھنا چاہتا ہے۔ لیکن روشنی کی ایک کرن بھی اس کی راہ نمائی کے لیے

۱؎ THE PSYCHOLOGY OF RELIGON : STARBUCK, ED. 1988 PP 232.

۲؎ THE INDIVIDUAL AND HIS RELIGON : G.W. ALLPORT, 1950 PP 28-51.

کسی طرف نظر آتی۔ جوش اپنی زندگی کے جس مرحلہ پر پہنچ کر پختہ ہو چکے ہیں وہ خود ایک ناپختہ مرحلہ ہے اس لیے ان کے یہاں نظریاتی بالیدگی کی تلاش کارِ عبث ہے۔ فکری حیثیت سے جوش ہمیشہ تہی دامن رہے ہیں، اور اب بھی وہ کوئی واضح فکر پیش نہیں کر سکتے کیوں کہ جوش نے شعر اپنی خداداد صلاحیت کی بنا پر کہے ہیں، یہاں پھول کی پتی سے جگر کاٹنے کا سلیقہ وہ اپنی فکری تربیت کے ذریعہ پیدا نہ کر سکے۔

یہاں ایک جملہ معترضہ کے طور پر اقبال اور جوش کے ابتدائی کے کلام —— بہ الفاظِ دیگر مبتدیانہ کلام —— کا موازنہ کر کے دیکھیے تو جوش اقبال سے منزلوں آگے نظر آتے ہیں" باقیاتِ اقبال" اور "نادراتِ اقبال" کے ذریعہ جو کلام منظرِ عام پر آیا ہے اس میں کہیں کہیں چمک نظر آتی ہے۔ اکثر و بیشتر بحر سے خارج مصرعے، دو لخت اشعار تنقید بے جا اور عامی خیالات ملتے ہیں۔ جوش کا مبتدیانہ کلام بلند تو نہیں ہے لیکن ان عیوب سے بڑی حد تک پاک ہے لیکن اقبال جب شعر سے پیمبری کا کام لیتے ہیں تو اپنی فکری تربیت کا غیر معمولی اہتمام کرتے ہیں۔ (اردو شاعری میں اس ریاضت کی عشرِ عشیر مثال بھی نہیں ملتی) لیکن جوش اپنی محدود تعلیم کی وجہ سے اکتسابِ فکر سے محروم رہتے ہیں۔ کبھی وہ حافظ کا دُردِ جام چکھتے ہیں تو کبھی رواتیین کے کلبۂ احزاں میں امان تلاش کرتے ہیں۔ کبھی اقبال، فانی، جگر، حسرت اور سیماب سے دست و گریباں ہوتے ہیں تو کبھی ان ہی آستانوں پر جبہ سائی کرتے ہیں۔ اس طرح جوش اور ان جیسے شاعر اقبال سے اتنے پیچھے رہ جاتے ہیں کہ ان کی گرد تک نہیں پاتے (نہ علوئے فکر میں اور نہ بلندیٔ شعر میں)۔ جوش وہاں ہیں جہاں ذہن ماؤف ہوتا ہے اور فکر منتشر! اسی وجہ سے ان کے یہاں فکر سے معنی تقلید اور تردید کے معنی تضحیک ہیں۔ ان کے یہاں انیس، اقبال، غالب، حالی، نظیر اکبر آبادی، نادر کاکوری، فانی بدایونی وغیرہ کی آواز بازگشت واضح طور پر نظر آتی ہے۔ چند مثالیں درج ہیں۔

شعر کیا جذبِ دروں کا ایک نقشِ ناتمام	مشتبہ سا اک اشارہ ایک مبہم سا کلام
ایک صوت خستہ و موہوم سازِ ذوق کی	مرتعش سی ایک آواز انتہائے شوق کی
اٹھ اور زمیں پہ نیا لالہ زار پیدا کر	نہ آئی ہو جو کبھی وہ بہار پیدا کر
کلاہِ خواجگی کائنات کج کر لے	نیا زمانہ نیا روزگار پیدا کر
مذاقِ بندگیٔ عصرِ نو کی تجھ کو قسم	نئے مزاج کا پروردگار پیدا کر

اقبال کی آواز بازگشت

جھوم اے تشنۂ گلبانگِ نگارِ عشرت — کہ لبِ یار لیے چشمۂ گفتار آیا

شکر ایزد کہ وہ سرخیلِ مسیحا نفساں
زلف بردوش لیے پرسشِ بیمار آیا

رخصت اے شکوۂ قسمت کہ سرِ بزمِ نشاط
ناسخ مسئلہ اندک و بسیار آیا

فکر ہی ٹھہری تو دل کو فکرِ خوباں کیوں نہ ہو
خاک ہونا ہے تو خاکِ کوئے جاناں کیوں نہ ہو

ہو گیا قحط خریداریِ مے کے باعث
چشمِ عالم میں سبک رطلِ گراں میرے بعد

آخری شمعِ خرابات ہوئی ہے خاموش
اٹھ رہا ہے دلِ ساقی سے دھواں میرے بعد

غالبؔ کی آوازِ بازگشت

کسی رنگ میں نقشِ حیّ و قیوم نہیں
موہوم ہے اس طرح کہ موہوم نہیں

پردے میں ہے اک قوتِ اعلیٰ تو ضرور
اس کے اوصاف کیا ہیں معلوم نہیں

ہستی نہ سنے گی نہ کہے گی اک دن
چپ چاپ ہر اک ظلم سہے گی اک دن

ہنسنے کا تو کیا ذکر، جو کچھ اور جیے
رونے کی بھی طاقت نہ رہے گی اک دن

خود کو نہ کبھی فریب دینا اے دل
ہاں، ناؤ، نہ اس بحر میں کھینا اے دل

ناکامیِ ناقصانِ عالم کی قسم
تعریف کا زہر نہ چکھ لینا اے دل

میر انیسؔ کی خوشہ چینی

دولت کیا، اک روگ ہے دل کا حرص نہیں گمراہی ہے
دنیا سے بے پروا رہنا سب سے بڑی یہ شاہی ہے

پینے کو میسر پانی ہے کھانے کے لیے حاضر ہے غذا
تفریح کو سبزہ جنگل کا، صحت کی محافظ صاف ہوا

پوشش کے لیے ملبوس بھی ہے، رہنے کو مکاں بھی تھوڑا سا
اور اس کے سوا کیا حاجت ہے، انصاف تو کر تو دل ذرا

راحت کے لیے جو ساماں ہیں، قدرت نے بہم پہنچائے ہیں
اے بندۂ زر پھر تیری ہوس نے پاؤں یہ کیوں پھیلائے ہیں

سن جوشؔ کی باتیں غور سے تو مشتاق نہ بن اس ارذل کا
اے دوست یہ دنیا سایہ ہے گرمی کے پریشاں بادل کا

نظیر اکبر آبادی کی لَے

آپ سمجھے یہ ماجرا کیا ہے
سنیے ہم آپ کو سناتے ہیں

وہ لگاتے ہیں صرف چکر ہی
ہم مناظر سے دل لگاتے ہیں

وہ نظر ڈالتے ہیں لہروں پر
اور ہم تہ میں ڈوب جاتے ہیں

گھر پلٹتے ہیں وہ ہوا کھا کر
اور ہم "زخم" کھا کے آتے ہیں

نادرؔ کاکوروی کی تقلید

نہ ترنم ہے مستقل نہ سرود
مستقل ہے تو آہ ہے اے دل

اب کھلا یہ کہ محفلِ دوراں !
درد کی بارگاہ ہے اے دل

ہر صبحِ وطن میں ہے نہاں شامِ غریباں
ہر خندۂ پیدا میں ہے اک گریۂ پنہاں

ہر کاوشِ درماں میں ہے اک درد کا عنواں
ہر نیند میں ہے فتنۂ صد خوابِ پریشاں

فانی کا عکسِ خیال

ان مثالوں کا سلسلہ اور بھی دراز کیا جا سکتا ہے، لیکن فکری فقدان کی وضاحت ان چند مثالوں سے بھی ہو جاتی ہے۔ جہاں ان سے ایک طرف لہجہ اور اسلوب کا تتبع جھلکتا ہے وہاں فکر میں بھی کورانہ تقلید کی نشان دہی ہوتی ہے، اور لطف کی بات یہ ہے کہ انھیں افکار کے سلسلے میں جوش مختلف اوقات میں ان میں سے بیشتر شعراء کی تنقیص و تقلیں بھی کر چکے ہیں۔ اس تضاد کی وجہ یہ ہے کہ جوش کے پاس اپنی کوئی فکر نہیں، انھوں نے ہر گلستان سے اپنا گلدان سجانے کی کوشش کی ہے، لیکن شاخ سے لگا ہوا پھول کب تک تر و تازہ رہ سکتا ہے۔ آخر کو ایک وقت مرجھا کر رہ جاتا ہے۔ جوش کے یہاں بھی ہر فکر اسی طرح مرجھا کر رہ جاتی ہے۔

اس فکری بے مائیگی کی اصل وجہ یہ ہے کہ جوش ابتدائے شاعری سے اب تک یہ فیصلہ نہیں کر سکے ہیں کہ ان کا مقام کیا ہے اور وہ کہاں ہیں۔ ان کے جذبات ان کی فکر کو انگلی پکڑائے ہوئے گلی گلی بھٹکاتے ہیں۔ بلکہ یوں سمجھیے کہ ایک بچہ دیہاتی میلہ دیکھنے پہنچ گیا، اور وہ اشتیاق بھری نظروں سے دیکھتا ہے، ہر نیلی پیلی چیز پر اس کی نیت پھسل پڑتی ہے اور وہ سب کچھ سمیٹ کر اپنی گود میں بھر لینا چاہتا ہے۔ سید احتشام حسین نے اسے جوش کی ہمہ گیری قرار دیا ہے۔ لیکن اصلاً یہ ان کی انتخابی صلاحیت کی عاجزی ہے۔ ان میں ترک و اختیار پر قدرت نظر نہیں آتی۔ چنانچہ جب وہ اپنا پروگرام پیش کرتے ہیں تو وہ متنوع نہیں متضاد ہوتا ہے۔

اے شخص اگر جوش کو تو ڈھونڈھنا چاہے
وہ پچھلے پہر حلقۂ عرفاں میں ملے گا

اور صبح کو وہ ناظرِ نظارۂ قدرت
طرفِ چمن و صحنِ بیاباں میں ملے گا

اور دن کو سرگشتۂ اسرار و معانی
شہرِ ہنر و کوئے ادیباں میں ملے گا

اور شام کو وہ مردِ خدا رندِ خرابات
رحمت کدۂ بادہ فروشاں میں ملے گا

اور رات کو وہ خلوتیِ کاکل و رخسار
بزمِ طرب و کوچۂ خوباں میں ملے گا

اور ہوگا کوئی جبر تو وہ بندۂ مجبور
مردے کی طرح کلبۂ احزاں میں ملے گا

بلاشبہ انسانی زندگی کے لیے تنوع ضروری ہے۔ اس کی دلچسپیاں اور مشاغل میں اگر غیر معمولی یکسانی ہو تو وہ خودکشی کرے گا لیکن فکر اور نصب العین میں اگر تنوع ہو تو اسے تنوع نہیں کہا جائے گا بلکہ تضاد گردانا جائے گا۔ چنانچہ حلقۂ عرفان سے کلیۂ اخراں تک کی حاضری تنوع نہیں متضاد ہے۔ اسکا ثبوت ہمیں دوسرے مقامات پر بھی ملتا ہے ۔

جھکتا ہوں کبھی ریگ رواں کی جانب — اڑتا ہوں کبھی کاہکشاں کی جانب
مجھ میں دو دل ہیں ایک مائل بہ زمیں — اور ایک کا رخ ہے آسماں کی جانب
دریا ہوں اک مقام پہ رہتا نہیں کبھی — اک خط مستقیم پہ بہتا نہیں کبھی
وہ زمزمہ ہوں جس کی نہیں کوئی خاص لَے — وہ نالہ ہوں کہ ہو نہیں سکتا جو وقفِ نے

جوش کی شاعری کے ان مختلف پہلوؤں کا مطالعہ کرنے کے بعد اندازہ ہوتا ہے کہ بچپن کی بعض تلخیوں نے ان کے اندر ردعمل (REACTION) پیدا کر دیا۔ انھوں نے ایک جارحانہ اور غیر مصالحانہ رویّہ اختیار کر لیا۔ انھیں اپنی خاندانی معاشرتی اقتدار سے نفرت ہو گئی کیوں کہ ان کا تعلق خاندان کے ناپسندیدہ افراد سے تھا اور وہ جوش کی آزادیوں میں حارج ہو رہی تھیں۔ انھوں نے اپنے ماحول سے بعض ایسی صفات کا اکتساب کیا تھا جو ان کی آمریت، انانیت، خودسری کا موجب ہوئیں اور نتیجۃً وہ سریع الحس ہو گئے۔ اس نازک مزاجی نے انھیں معاشرے کے خیر و شر میں امتیاز کرنے سے محروم کر دیا۔ انھیں ہر اس چیز میں سکون اور آسودگی محسوس ہونے لگی جو ان کی جذباتی مسرت کے لیے مفید ہو اور ہر وہ چیز گراں گذرنے لگی جو ان کی راہوں میں سدِ راہ بنے۔ نفسیاتی نقطہ نظر سے یہ طرز زندگی پختہ (MATURE) نہیں ہے اور اس طرح وہ نوجوانی (ADOLESCENCE) کے مرحلہ میں ہی محدود ہو کر رہ جاتے ہیں۔ اس کا اظہار ان کی شاعری میں لازمی تھا۔ چنانچہ شعر کے پیمانہ میں وہ ہمیں ذہنی حیثیت سے ناپختہ ہی نظر آتے ہیں۔ □

۱۹۶۳

فیضؔ بحیثیت رومانی شاعر

مغربی ادب سے جب اردو ادب متعارف ہوا تو ابتدائی انیسویں صدی اور آخری انیسویں صدی کی رومانی تحریکوں کے نغمے گونج اٹھے۔ مغرب کی اس تحریک کا وسیلہ حالیؔ اور محمد حسین آزادؔ بنے لیکن دراصل پس پشت پروفیسر آرنلڈ کا ادبی مزاج اپنی ضوفشانی کر رہا تھا۔ اس کی سب سے بڑی دلیل یہ ہے کہ پروفیسر آرنلڈ سے جن مشاہیر اردو نے استفادہ کیا ہے، ان کے یہاں مذکورہ دور کے انگریزی شعراء کا تذکرہ، ان کے نظریات کی تبلیغ اور ان کے شعری اسلوب کی جھلک ملتی ہے۔ چنانچہ حالیؔ، شبلیؔ اور اقبالؔ کے یہاں ورڈزورتھ، براؤننگ، شیلی، کیٹس، ٹینی سن اور میتھو آرنلڈ کی اثر اندازی واضح طور پر نظر آتی ہے۔

میتھو آرنلڈ کو مشرقی افسانہ و افسوں کی فضا سے کافی انسیت تھی، اس نے اکثر نظموں میں مشرقیت کے لیے وارفتگی کا اظہار کیا ہے۔ مشرق سے اس رشتہ نے جدید اردو شاعری کے علمبرداروں کو ان شاعروں سے بے حد قریب کر دیا۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ رومانی تحریک اور مشرقی شاعری میں کسی حد تک مزاجی مناسبت پائی جاتی ہے۔ دردِ نہاں، غمِ جاوداں، صحرا نوردی، گوشۂ عافیت، محزونی اور غنیمت پسندی جو رومانی تحریک کا خاصہ ہیں یک گونہ بدلے ہوئے انداز میں مشرق کی عشقیہ شاعری میں پائے جاتے ہیں۔ اس مماثلت نے رومانی شاعری کے لیے اردو شاعری کے نئے رجحان میں بہت جلد جگہ بنا دی اور نظم جدید فکری حیثیت سے اجنبی ہونے کے باوجود رومانی تحریک کے وسیلہ سے غریب الدیار نہ رہی۔

یہاں اس امر کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ مشرق کی عشقیہ شاعری اور مغرب کی رومانی شاعری میں کلّی مطابقت نہیں ہے بلکہ مغرب کی شاعری میں اسلوب اور ہیئت کے لحاظ سے ہمیشہ بُعد رہا ہے۔ مشرق و مغرب ثقافتی اور معاشرتی لحاظ سے ہزارہا سال ایک دوسرے سے جدا رہے ہیں جس کی وجہ سے مشرقی شاعری میں غیر معمولی طور پر انفرادیت پسندی اور مغربی شاعری خواہ کتنی ہی انفرادیت

پسند بننے کی کوشش کر کے اجتماعیت سے دامن کش نہیں ہو سکتی۔ اس طرح مشرقی شاعری میں غزل کو (میری مراد فارسی اور اردو سے ہے) اور مغربی شاعری میں تسلسل اور آہنگ یا نظم کو زیادہ اہمیت حاصل ہوتی۔ رومانی عینیت پسندی نے اس بعد کو ایک سنگم پر لانے میں معاونت کی۔

بہرحال رومانی تحریک کے مزاجی عناصر اپنے اندر مشرق کے لیے کافی کشش رکھتے ہیں۔ چنانچہ جب حالی کے ذریعہ پروفیسر آرنلڈ نے شیلی، کیٹس، براؤننگ، ورڈزورتھ اور بائرن وغیرہ کے نام اردو ادب میں متعارف کرائے اور انگریزی کی تدریس کی وجہ سے ان شعراء کے براہِ راست مطالعہ کا موقعہ ملا تو اردو شاعروں کے دلوں میں ان انگریزی شاعروں نے جگہ کر لی اور دشنۂ خنجرِ محبوب کے صید ہائے زبوں مغربی شاعروں کے ساتھ مل کر آہ و زاریاں کرنے لگے۔

ابتداءً حالی نے ہیئت پر زیادہ توجہ دلائی تھی، اس لیے ان کے ہمعصروں نے ہیئت پر ہی زیادہ تجربے کیے جن میں ان کے خورد اسمٰعیل میرٹھی، نادر کاکوروی اور عبدالحلیم شرر وغیرہ پیش پیش تھے لیکن ہیئت کے ساتھ مواد میں تجربے کی ابتدا عظمت اللہ خاں نے "سریلے بول" سے کی۔ یہ تجربے اس میں شک نہیں کہ اردو کے لیے کسی قدر نئے تھے، لیکن بحیثیت مجموعی اردو شاعری کے لیے بڑے گمراہ کن ثابت ہوئے عظمت اللہ خاں کی قابلیت اور مغربی ادب کے براہِ راست مطالعہ نے عام شاعروں کو ایک مغالطہ میں مبتلا کر دیا۔ وہ رومان کے معنی صرف عشقیہ شاعری لینے لگے۔ اس کی وجہ عظمت اللہ خاں کا وہ طویل مقدمہ بنا جس میں عروضی جدتوں کے ساتھ تخیلی پیکر کی تشریح بڑے فکر انگیز انداز میں کی گئی ہے۔ لیکن تخیلی پرواز مشرق کی حدود سے آگے نہ بڑھ سکی۔ وہی محبت کی آگ، وہی برہا کی ماری عورت، وہی محبوب کے ہاتھوں ستم رسیدہ عاشق، وفا اور بے وفائی کے قصے، غرض اوّل روز سے ہی اردو میں رومانی تحریک کی قسمت کا فیصلہ ہو گیا۔ چنانچہ براؤننگ کے یہاں بھی اگر کوئی نظم قابلِ استفادہ نظر آئی تو وہ "اے پریٹی وومن" تھی جس کا ترجمہ عظمت اللہ خاں نے "چھیل چھبیلی" کے عنوان سے کیا یا پھر اسی شاعر کی دوسری نظم "اے ووِمنس لاسٹ ورڈ" کو "تریا چاہ" کے قالب میں ڈھالا۔ یہ فہرست طویل ہے کیوں کہ اس میں عظمت اللہ خاں کی تخلیقی نظموں کو بھی شامل کرنا ہوگا۔ اس طرح حبِ وطن اور مناظرِ قدرت وغیرہ سے متعلق نظمیں کافی قلیل تعداد میں ہیں۔ عظمت اللہ خاں ہی کے دور میں سجاد انصاری، مہدی افادی اور ڈاکٹر بجنوری نے بھی رومانی شاعری اور عشقیہ شاعری میں خلط مبحث کیا، بعد میں آنے والے اردو کے رومانی شاعر ان پیش روؤں کے مقابلے میں علمی استعداد نہیں رکھتے تھے۔ چنانچہ ان کے یہاں بھی رومانی شاعری کے معنی عشقیہ شاعری قرار دیے گئے۔ مثلاً جوش ملیح آبادی، حفیظ جالندھری اور اختر شیرانی کے یہاں وہی عشقیہ شاعری

ملتا ہے جو عظمت اللہ خاں کے یہاں ہے بلکہ خود اقبال کے یہاں بانگِ درا حصہ اول میں بھی عشقیہ شاعری کی جھلک نظر آجاتی ہے۔

فیض نے اسی رومانی شاعری کے ماحول میں ابتدا کی۔ چنانچہ ان کے ابتدائی دور کے کلام میں عشقیہ شاعری کے اثرات بالکل واضح ہیں۔ ن۔م۔ راشد نے اس دور کی تین نظموں کو خصوصی اہمیت دی ہے۔ یہ نظمیں "انتہائے کار" "انجام" اور "سرودِ شبانہ" ہیں۔ عشق کی وہ آنچ جس میں ذاتی تپش محسوس ہوتی ہے ان نظموں میں نمایاں ہے۔ اسی وجہ سے ن۔م۔ راشد انھیں ذاتی 'حسن' پرستی قرار دیتے ہیں۔ بہر حال یہ ذاتی حسن پرستی ہو یا مشرق کا مخصوص عشقیہ مزاج، اس میں فیض نے وہ رنگ پیدا کرنا چاہا ہے جو اپنے زاویۂ اثر اور شعورِ حسن کے لحاظ سے مغربی رومانی شاعری سے زیادہ قریب ہے۔ وہ عشق میں ایک درد آگیں کیف سا محسوس کرتے ہوئے نظر آتے ہیں ؎

رات یوں دل میں تری کھوئی ہوئی یاد آئی جیسے ویرانے میں چپکے سے بہار آجائے
جیسے صحراؤں میں ہولے سے چلے بادِ بہار جیسے بیمار کو بے وجہ قرار آجائے

تھوڑا سا غور کیا جائے تو اس مسرت و یاس کے ملے ہوئے جذبے میں وہ درد انگیزی (PATHOS) ہے جو کیٹس کی نظم LA BELLE DAME SANS MERCI کے اس اسٹنزا میں ہے:

AND THERE WE SLUMBER'D ON THE MOSS
AND THERE I DREAM'D ALL WE BETIDE
THE LATEST DREAM I EVER DREAMED —
ON THE COLD HILL SIDE.

(REVISED VERSION)

اس طرح فیض عشق کی ان وادیوں میں اتر جاتے ہیں جو تنہا ہیں، ویران ہیں اور غم کے دھندلکے میں چھپی ہوئی ہیں۔ ان وادیوں میں اترتے ہوئے دل ڈوبنے لگتا ہے اور پھر ایک طرح کا لذت بخش سکون بھی محسوس ہوتا ہے۔ فیض عشق کی وادیوں میں اسی عالم میں اترتے ہیں۔ تنہا تنہا سے کھوئے سے ؎

پھر کوئی آیا دلِ زار نہیں کوئی نہیں راہ رو ہوگا کہیں اور چلا جائے گا
ڈھل چکی رات بکھرنے لگا تاروں کا غبار لڑکھڑانے لگے ایوانوں میں خوابیدہ چراغ
سو گئی راستہ تک تک کے ہر اک راہ گذار اجنبی خاک نے دھندلا دیئے قدموں کے سراغ

گل کرو شمعیں بڑھادو مے و مینا و ایاغ　　　　اپنے بے خواب کواڑوں کو مقفل کر لو
اب یہاں کوئی نہیں آئے گا

عشق کو دو آتشہ کرنے کے لیے خطرات پیدا کر لینا بلکہ ایک منفی زاویہ نظر اختیار کرنا کچھ ضروری سا ہو جاتا ہے۔ مسرت کے لمحات بقول فیض کھوئی ہوئی یاد کی طرح آتے ہیں۔ ان لمحوں پر عاشق ذرا کم ہی تکیہ کرتا ہے۔ کیوں کہ باد نسیم کی طرح ان لمحات کو بھی قرار نہیں ہوتا۔ چنانچہ عالم انتظار میں تنہائی کا احساس جس قدر شدت اختیار کر لیتا ہے۔ اس کا اظہار فیض نے بڑی خوبصورتی کے ساتھ کیا ہے۔ یہ انداز بیان فیض کو اردو کے رومانی شاعروں (اگر انھیں رومانی کہنا درست ہو) سے ممیز کر دیتا ہے لیکن عشق کا جو گہرا رنگ ان پر اپنے ماحول کے اثرات سے چڑھا تھا وہ کسی صورت ماند نہ پڑ سکا۔ ڈاکٹر وزیر آغا اسے انجماد کی ایک مثال قرار دیتے ہیں اور ن۔م۔ راشد یہ سمجھتے ہیں کہ فیض رومان اور حقیقت کے سنگم پر کھڑے ہیں۔ ان دونوں آرار کے سلسلے میں کوئی فیصلہ کرنا زیادہ سود مند نہیں ہے۔ کیوں کہ حقیقت کا عنصر دونوں میں ہے، لیکن کلی حقیقت دونوں میں سے کسی کو بھی قرار نہیں دیا جا سکتا۔

اگر حقیقت سے یہ مراد لی جائے کہ فیض نے عشق کے موضوع سے بالاتر ہو کر مقصدی شاعری کی ہے یا انھوں نے رومانی شاعری سے آدرش وادی شاعری کی طرف پیش قدمی کی ہے تو یہ بات زیادہ صحیح نہیں ہے۔ رومانی شاعری خود عینیت پسند شاعری ہے۔ ہر رومانی شاعر کے پیش نظر کوئی نہ کوئی مقصد ہوتا ہے جو اسے اپنی انفرادیت کی تسکین کے وسائل فراہم کرتا رہتا ہے۔ ورڈز ورتھ کے سامنے فطرت ایک معلّمہ کی حیثیت سے تھی اور وہ فطرت کی تعلیم کے پیغام کو بڑے جوش و ولولہ کے ساتھ پیش کیا کرتا تھا، چنانچہ اس کی نظم "سیاحت" (EXCURSION) میں اس کا پیغام تفصیل کے ساتھ نظر آتا ہے۔ اسی طرح بائرن کے یہاں ہمیں مسیحیت کا پیغام بڑی شد و مد کے ساتھ ملتا ہے۔ اس نے اپنی طویل نظم "چائلڈ ہیرلڈ کی سیاحت" میں مذہبی جنگوں کے لیے یوروپی قوموں کی جس طرح خبر لی ہے یا ترکوں کے خلاف جس جذبہ نفرت کا اظہار کیا ہے، وہ قطعاً ان معنوں میں رومانی نہیں ہے جن معنوں میں ہم اردو میں استعمال کرتے ہیں۔ خود شیلی کے بارے میں برنارڈ شا کہتا ہے کہ وہ صرف شاعر ہی نہیں تھا بلکہ مفکر بھی تھا۔ اور صرف مفکر ہی نہیں بلکہ انقلابی مفکر تھا۔ آئرلینڈ کی محبت اور اس کی آزادی کے لیے شیلی نے خود کو جس حد تک سیاسی بنایا تھا وہ اس کی رومانی عینیت پسندی کے لیے ضروری تھا فیض کے یہاں بھی مقصدی شاعری کا مقام اسی قدر ہے۔ وہ جب عینیت پسندی کی حدود سے تجاوز کر کے خالص سیاسی شاعری کرنے لگتے ہیں تو اپنے شعری مرتبہ سے نیچے اتر آتے ہیں۔ اس کی مثال ان کی مشہور نظم "مجھ سے پہلی سی

محبت مری محبوب نہ مانگ" سے دی جاسکتی ہے۔ جب تک وہ عشق کی پرکیف فضا میں پرواز کرتے رہتے ہیں ان کی گرفت بھرپور ہوتی ہے لیکن جب وہ حقیقت کی زمین پر قدم رکھتے ہیں تو لڑکھڑا جاتے ہیں۔ مثلاً اسی نظم "مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ" کا ابتدائی حصہ ملاحظہ فرمائیے ؎

مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ
میں نے سمجھا تھا کہ تو ہے تو درخشاں ہے حیات
تیرا غم ہے تو دہر کا جھگڑا کیا ہے
تیری صورت سے ہے عالم میں بہاروں کو ثبات
تیری آنکھوں کے سوا دنیا میں رکھا کیا ہے
تو جو مل جائے تو تقدیر نگوں ہو جائے
یوں نہ تھا میں نے فقط چاہا تھا یوں ہو جائے
اور بھی دکھ ہیں زمانہ میں محبت کے سوا
راحتیں اور بھی ہیں وصل کی راحت کے سوا

فیض اپنے تاثر اور مخصوص اسلوب کے ساتھ نمایاں ہیں۔ وہ دھیما دھیما انداز غم کی ریشمی چادر، حسن کا طلسم جانگداز جو فیض کے عشقیہ اشعار میں رچا بسا ہوا ہے، ان اشعار میں بھی موجود ہے۔ لیکن جب وہ سیاسی شاعری کے لیے شعوری کوشش کرتے ہیں تو اسی نظم کے بعد کے اشعار کھردرے اور اجنبی سے ہو جاتے ہیں معلوم ہوتا ہے کہ جیسے یہ فیض نہیں کہہ رہے ہیں۔ بلکہ ان کا مقصد جبراً ان سے شعر کہلوا رہا ہے ؎

ان گنت صدیوں کے تاریک بہیمانہ طلسم
ریشم و اطلس و کمخواب میں بنوائے ہوئے
جا بجا بکتے ہوئے کوچہ و بازار میں جسم
خاک میں لتھڑے ہوئے خون میں نہلائے ہوئے
جسم نکلے ہوئے امراض کے تنوروں سے
پیپ بہتی ہوئی گلتے ہوئے ناسوروں سے

یہاں الفاظ کے انتخاب میں وہ دقتِ نظر نہیں ہے جو ابتدا کے مصرعوں میں ہے، اسی طرح "بنوائے ہوئے" اور "نہلائے ہوئے" کے قسم کے ٹکڑے کچھ فنی تساہل پسندی کا بھی ثبوت دینے لگتے ہیں۔ غرض

ایسے اشعار فیض صرف فرض ادا کرنے کے لیے کہتے ہیں۔ ذاتی تحریک کی بنیاد پر نہیں۔ یہ اسلوب اور انداز کا فرق شروع سے آخر تک ان کی شاعری میں موجود ہے۔ مثلاً "آجاؤ ایفریقا" "یہ فصل امیدوں کی ہمدم" "اگست ۵۵ء"، وغیرہ کے قبیل کی نظمیں ان کے عام شعری سرمایہ سے لگا نہیں کھاتیں۔ ان میں فنی تراش خراش کی وہی کمی ہے جسے ہم شروع سے محسوس کرتے چلے آئے ہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا کے نزدیک یہ انجماد کی مثال ہے۔ ممکن ہے کہ یہ بات صحیح ہو، اس لیے کہ فیض "نقش فریادی" سے "زنداں نامہ" تک ایک ہی معیار کے اشعار کہتے چلے آئے ہیں لیکن اس کے ساتھ ہی یہ احتمال بھی ہوتا ہے کہ ممکن ہے فیض نے اپنے شعری کمال کو ابتدا ہی میں حاصل کر لیا ہو اور اب وہ کہنہ مشقی کے اس درجہ پر پہنچ چکے ہیں جہاں مواد یا ہیئت کے لحاظ سے کسی عظیم تبدیلی کا امکان باقی نہیں رہتا۔ لیکن احتمال میں بھی اس قدر خوش گمانی کو دخل انداز نہیں ہونا چاہیے، کیوں کہ فکری اور فنی ارتقائی صلاحیتوں سے معمولی سے معمولی فن کار بھی محروم نہیں ہوتا چہ جائیکہ فیض جیسا ممتاز فن کار! اس لیے ہمیں اس رخ کو تلاش کرنا چاہیے جس کی طرف فیض نے ارتقا کیا ہے۔

فیض کے کلام کا اگر ہم بہ نظر غائر مطالعہ کریں تو ہمیں ان کے یہاں عشق کی ایک زیرین رو (UNDER CURRENT) بہتی ہوئی نظر آتی ہے۔ "نقش فریادی" کے ابتدائی دور میں، یعنی طالب علمی کے دور میں ان پر عشق کا ناپختہ خمار طاری نظر آتا ہے۔ عنفوانِ شباب کا وہی ناپختہ عشق (جس میں جذبات کی گدراہٹ ہوتی ہے) انھیں بھی مسحور کر لیتا ہے جو ان کے دور کے مشہور عشقیہ شاعروں کو پا بجولاں کیے ہوئے تھا۔ مثلاً "نقش فریادی" کی پہلی نظم "خدا وہ وقت نہ لائے" میں فراق کی کرب انگیز کیفیت سے محبوبہ کو محفوظ رکھنے کے لیے شاعر دعا کرتا ہے ؎

سکوں کی نیند تجھے بھی حرام ہو جائے
تری مسرتِ پیہم تمام ہو جائے
تری حیات تجھے تلخ جام ہو جائے
غموں سے آئینۂ دل گداز ہو تیرا
طویل راتوں میں تو بھی قرار کو ترسے
تری نگاہ کسی غم گسار کو ترسے
خزاں رسیدہ بہار کو ترسے
کوئی جبیں نہ ترے سنگ آستاں پہ جھکے

لیکن اس دعا میں بھی ایک زہرناکی ہے، عاشق اپنے زخموں کا ان راحتوں کی شکل میں اظلال (PROJECT)

کرتا ہے جن کو وہ خود ترستا ہے، اس محرومی کی حالت میں وہ ایک ایک تکلیف کو یاد کرتا ہے اور محبوبہ کو گنوانے کے لیے وہ ایک کنایاتی انداز اختیار کرتا ہے کہ محبوبہ ان اذیتوں میں بتلا نہ ہو جن کو وہ بھگت رہا ہے۔ اس طرح اس کی دعا اصلاً دعا نہیں ہے بلکہ محبوبہ کو اپنی جراحت دل سے آشنا کرانا ہے۔ فیض کے یہاں ابتدائی مرحلہ میں عشقیہ مضامین کو برتنے کا انداز اپنے پیش رو عشقیہ شاعروں کے مقابلہ میں کسی قدر گہرائی کا حامل ہے لیکن یہی موضوع اور فراق کی جانگداز کیفیت ہمیں جوش کے یہاں بھی نظر آتی ہے ؎

غم زدہ مضمحل، پریشان حال — شکل غمگیں، پرشکن خط و خال
سوز ہجراں کی آنچ سینے میں — پھر وہ برسات کے مہینے میں
اودی اودی گھٹائیں آتی تھیں — اس کے دل پر بلائیں آتی تھیں
دل میں کہتی تھی "کب وہ آئیں گے — کب یہ دن بے کسی کے جائیں گے"
منہمک تھی انھیں خیالوں میں — غرق تھی ہجر کے ملالوں میں
در و دیوار پر اداسی تھی — چشم و ابرو پہ بدحواسی تھی

اگر ان دونوں شاعروں کی ان دونوں ابتدائی نظموں کا موازنہ کیا جائے تو عشق کے تجربات میں واضح مماثلت نظر آئے گی۔ یہ مماثلت اس دور کے تمام ہی عشقیہ شاعروں کے یہاں ملتی ہے، حفیظ جالندھری کے یہاں "فرقت یار" اور "بسنتی ترانۂ عشق" میں ایسی مثالیں مل سکتی ہیں ؎

ہے عشق کبھی جنوں بھی — مستی کبھی جوش خوں بھی
کہیں دل میں درد — کہیں آہ سرد
کہیں رنگ زرد
ہے یوں بھی اور یوں بھی — مستی کبھی جوشِ جنوں بھی
ہے عشق کبھی جنوں بھی

اختر شیرانی کے یہاں تو عنفوان شباب کا عشق ایک نصب العین (IDEAL) بن گیا ہے اس لیے ان کے یہاں اس نوعیت کی لاتعداد مثالیں مل سکتی ہیں۔ عشق کی یہ رو فیض نے اپنے دور کے مقبول عشقیہ شاعروں سے اخذ کی ہے اور یہ ان کے ذہن میں کچھ اس طرح آہستہ خرام بلکہ غیر محسوس طور پر رہتی ہے کہ وہ آج تک عشق کے گرداب میں گرفتار ہیں۔

ن۔م۔ راشد تو یہ سمجھتے ہیں کہ "نقش فریادی" ہی کے دور میں فیض حقیقت کی دنیا میں داخل ہو چکے

ہیں۔ لیکن اگر حقیقت کو عشق سے مربوط تصور کیا جائے تو فیض کے معاملہ میں زیادہ درست ہوگا۔ انھوں نے کبھی کبھی خود کو عشق اور حقیقت کے دو خانوں میں تقسیم نہیں کیا بلکہ بنیادی تاثر ان کے یہاں عشق ہی کا رہتا ہے، یہ تاثر ان کے ہر شعر میں اس طرح کارفرما رہتا ہے جس طرح کسی حسین منظر کی تصویر میں ڈوبتے ابھرتے رنگوں کا پس منظر اتحاد تاثر دیتا رہتا ہے۔ اسی طرح ان کے یہاں عشقیہ رنگ ایک گداز کا عالم پیدا کرتا رہتا ہے۔ یہاں ان کی پوری پوری نظموں کا نقل کرنا طول عمل ہوگا۔ اس لیے صرف دو نظموں کے ابتدائی حصے درج کیے جاتے ہیں، ان کے حوالہ سے پوری نظموں کا مطالعہ کیجیے اور دیکھیے کہ عشق کی کسک کس طرح پوری نظم میں گداز پیدا کر دیتی ہے ؎

گل ہوئی جاتی ہے افسردہ سلگتی ہوئی شام
دھل کے نکلے گی ابھی چشمۂ مہتاب سے رات
اور۔ مشتاق نگاہوں کی سنی جائے گی
اور۔ ان ہاتھوں سے مس ہوں گے ترسے ہوئے ہات
ان کا آنچل ہے، کہ رخسار، کہ پیراہن ہے!
کچھ تو ہے جس سے ہوئی جاتی ہے چلمن رنگین
جانے اس زلف کی موہوم گھنی چھاؤں میں
ٹمٹماتا ہے وہ آویزہ ابھی تک کہ نہیں

یادوں کے لذت بخش سرمایہ کو تازہ کر کے وہ اپنے لیے ایک خود سپردگی کا عالم پیدا کر لیتے ہیں اور پھر اعتراف بھی کر لیتے ہیں کہ ان کے افکار و اشعار کی دنیا یہی ہے اور یہی جانِ مضمون بھی ہے اور شاہدِ معنی بھی ؎

اپنے افکار کی، اشعار کی دنیا ہے یہی
جانِ مضموں ہے یہی شاہدِ معنی ہے یہی

پھر اس دنیا سے نکلنے کی کوشش بھی کرتے ہیں اور خارجی دنیا کی تلخ حقیقتوں کے سامنے عشق کے ماحول کو بھول جاتے ہیں ؎

آج تک سرخ و سیہ صدیوں کے سائے تلے
آدم و حوا کی اولاد پہ کیا گذری ہے
موت اور زیست کی روزانہ صف آرائی میں
ہم پہ کیا گذرے گی اجداد پہ کیا گذری ہے

لیکن پھر بہت جلد وہ عشق کی دنیا میں واپس آجاتے ہیں اور اسی کو اپنی افکار کی دنیا سے مانوس ترین محسوس کرتے ہیں۔ چنانچہ تلخ حقیقتوں سے وہ اس طرح فرار اختیار کرتے ہیں کہ جیسے ان کا دم گھٹتا ہو ؎

یہ ہر اک سمت پُر اسرار کڑی دیواریں
جل بجھے جن میں ہزاروں کے چراغ
یہ ہر اک گام پہ ان خوابوں کی مقتل گاہیں
جن کے پرتو سے چراغاں ہیں ہزاروں کے دماغ
یہ بھی ہیں ایسے کئی اور بھی مضموں ہوں گے
لیکن اس شوخ کے آہستہ سے کھلتے ہوئے ہونٹ
ہائے اس جسم کے کمبخت دلآویز خطوط
آپ ہی کہیے کہیں ایسے بھی افسوں ہوں گے

اپنا موضوعِ سخن ان کے سوا اور نہیں طبعِ شاعر کا وطن ان کے سوا اور نہیں

فیض کی طبعِ شاعری کا وطن کھلتے ہوئے ہونٹ اور دلآویز خطوط کی پرافسوں دنیا ہی ہے۔ وہ اس دنیا سے چند ثانیوں کے لیے باہر نکلتے ہیں لیکن پھر حقائق کا اجنبی ماحول انھیں پراگندہ خاطر کر دیتا ہے۔ وہ اس اجنبی دنیا کا اطمینان کے ساتھ جائزہ کبھی نہیں لے پاتے، صرف چند تلخیاں انھیں دل گرفتہ کر دیتی ہیں اور وہ یہ سوچ کر واپس آجاتے ہیں کہ "ایسے کئی اور کبھی مضمون ہوں گے" یہ مضامین جہاں ان کے یہاں مرکزی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں اور عشق کی شفق گوں کیفیت کو پس منظر بنا دیتے ہیں، وہاں ایسا کبھی ہوتا ہے کہ عشق مرکزی حیثیت اختیار کر لیتا ہے اور حقیقتیں پس منظر بن جاتی ہیں۔ اب صرف وہی نقوش و خطوط نظر آتے ہیں جن میں دل پر خون کی رنگ آمیزی ہوتی ہے جو بڑے لطیف اور شیریں ہوتے ہیں لیکن جن میں چبھن کبھی ہوتی ہے اور کسک کبھی! پھر اس کسک اور چبھن کو اپنی لذت بخش کیفیت کی وجہ سے غلو کی حیثیت حاصل ہوتی جاتی ہے اور بالآخر مرکزی مقام اختیار کر لیتی ہے۔ اس مرحلہ پر پہنچ کر فیض جب غمِ دوراں پر توجہ دیتے ہیں تو اسے غمِ جاناں بنا لیتے ہیں۔

غمِ جاناں بن جانے کے بعد مقصد اور مطمحِ نظر کی عملی حیثیت عینیت پسندی میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ اور فیض اپنے مدعا کو پیش کرنے کے لیے مثالیت یا علائم و رموز کی طرف پوری طور پر راجع ہو جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ فیض کے بیشتر کلام کو سمجھنے کے لیے ان کے ذہنی رجحان اور ان کی مقصدیت سے متعارف ہونا ضروری ہوتا ہے۔ ایسے مقامات پر جب کہ عشق کو مرکزی حیثیت اور مقصد کو پس منظر کی حیثیت حاصل ہوتی ہے۔ واضح اشاروں میں بات کہنے سے معذور رہتے ہیں بلکہ ان کا پیغام پردہ در پردہ نہاں ہوتا ہے۔ اردو کی عشقیہ شاعری کا یہ بنیادی عامل (FACTOR) ہے اور فیض شدت کے ساتھ اس کی وفاداری کرتے ہیں چنانچہ ایسے دور میں جب کہ اپنے نقطۂ نظر کی وجہ سے انھیں آزمائش کا سامنا کرنا پڑا، ان کے نوکِ قلم پر ردا پوش مضامین آتے رہے ؎

مے خانہ سلامت ہے تو ہم سرخیِ مے سے تزئینِ در و بامِ حرم کرتے رہیں گے
ایک طرزِ تغافل ہے سو وہ ان کو مبارک ایک عرضِ تمنا ہے سو ہم کرتے رہیں گے

چمن میں آتشِ گل کے نکھار کا موسم قفس ہے بس میں تمھارے، تمھارے بس میں نہیں

وہ بات ان کو بہت ناگوار گذری ہے وہ بات سارے فسانے میں جس کا ذکر نہیں

گراں ہے اب کے مئے لالہ فام کہتے ہیں پیو کہ مفت لگا دی ہے خونِ دل کی کشید

آشنا کے نام سے پیارا ہے بےگانے کا نام فیض ان کو ہے تقاضائے وفا ہم سے جنھیں

بوئے گل ٹھہری نہ بلبل کی زباں ٹھہری ہے
دستِ صیاد بھی عاجز ہے، کفِ گلچیں بھی

سزا خطائے نظر سے پہلے، عتاب جرمِ سخن سے پہلے
ستم کی رسمیں بہت تھیں لیکن، دہ تھی تری انجمن سے پہلے

دار کی خشک ٹہنی پہ وارے گئے
تیرے ہونٹوں کے پھولوں کی چاہت میں ہم

کسی پہ قتل مہِ تابناک کرتے ہیں
کسی پہ کرتے ہیں! ہر بہار کو قرباں

کسی پہ بادِ صبا کو ہلاک کرتے ہیں
کسی پہ ہوتی ہے سرمست شاخسار دونیم

آخری دو بندوں کے علاوہ مندرجۂ بالا تمام اشعار غزلوں سے انتخاب کیے گئے ہیں۔ اس لیے یہاں روایت کی پابندی کا سوال بھی اٹھایا جاسکتا ہے کہ غزل کا مزاج راست اندازی کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ لیکن اس سوال کے علی الرغم یہ پہلو بھی توجہ طلب ہے کہ فیض کو اپنے نصب العین کے ابلاغ کے لیے غزل کے واسطہ (MEDIUM) ہی کو کیوں منتخب کرنا پڑا۔ اس کے جواب میں کسی تفصیل و تشریح کی ضرورت نہ ہوگی، کیوں کہ فیض کے بنیادی رجحان، جس کی طرف خاطر خواہ نشاندہی کی جا چکی ہے، اس سوال کا جواب بھی ہے۔ یعنی فیض عشقیہ شاعر ہیں اور غزل اس منصب کے لیے موزوں ترین صنفِ سخن ہے۔ وہ غزل کے روایتی علائم کے ذریعہ بہت بڑی بات کہنا چاہتے ہیں، لیکن علائم مستحکم روایتی مفاہیم کو اس طرح بے اثر نہیں کر پاتے جس طرح اقبال کر لیتے ہیں۔ چنانچہ فیض کی نظموں میں بھی غزلیت اور اقبال کی غزلوں میں بھی نظمیت کا شعور واضح طور پر ملتا ہے۔ یہی شعور ہے جو انھیں بنیادی طور پر انقلابی شاعر بنانے کی بجائے رومانی شاعر بنا دیتا ہے۔

رومان کا یہی شعور ہے کہ وہ اپنے پیش رو اور ہم عصر رومانی شعراء کی طرح منفصل شخصیت (SPLIT PESONALITY) کے حامل نہیں ہیں۔ جوش، اختر شیرانی اور حفیظ جالندھری کے یہاں ہمیں اگر ایک طرف خالص رومانی یا عشقیہ شاعری نظر آتی ہے تو دوسری طرف خالص انقلابی شاعری بھی۔ یہ شعراء اگر مئے کہنہ اور معشوقِ چہاردہ کے آستانہ پر جبہ سائی کرتے ہیں تو دنیا و مافیہا سے بے خبر ہو جاتے ہیں۔ زمانہ کی تلخیوں کو یکسر فراموش کر دیتے ہیں اور کسی ایسے ایسرائی ماحول میں کھو جاتے ہیں جہاں عشق، حسن، لذت اور ماورائیت کے علاوہ کوئی اور حقیقت اپنا وجود نہیں رکھتی اور جب اس میکدے سے نکلتے ہیں تو صد سالہ دورِ چرخ ایک دم بدل جاتا ہے اور اب تخریب، تلوار، بغاوت اور رجز کے علاوہ کوئی دوسرا نعرہ ان کے لبوں پر نہیں ہوتا یہاں تک کہ محبوب گل اندام کے آنچل کو بھی پرچم میں تبدیل کرانے کا وعظ ان کے لیے بہت بڑی جرأت مندی کا ثبوت ہوتا ہے۔ اس طرح محبوب کے منصب اور انقلاب کے داعیات میں ہمیں کوئی تطابق نظر نہیں آتا۔ ان شعراء کے یہاں عشق اور

انقلاب دو تضادات ہیں، جن میں شاعرِ نظریاتی ٹامک ٹوئیاں مارتا رہتا ہے۔ ایک دائرے میں وہ خالص عنفوانِ شباب کا ناپختہ کار جذباتی عاشق نظر آتا ہے تو دوسرے دائرے میں وہ کرخت جذبات سے عاری تخریب کار نظر آتا ہے۔ ایک طرف اگر خواب ہائے بیداری کے غیر مختتم سلسلے میں تو دوسری طرف بارود اور خون کا تعفن ہے۔ یہ دو قسمی طرزِ فکر "عشقیہ شاعروں" کی سب سے بڑی ناکامی رہی ہے۔

یہی وجہ ہے کہ ان شعرار کے عشق میں نہ تو ارضیت ہے اور نہ صداقت بلکہ ان کا عشق بھی ایک طرح کی تدلیس معلوم ہوتی ہے جس میں جذبات کے تجربات اور احساسات کے لمس کا سراغ کم اور جذباتی تشنج زیادہ نظر آتا ہے۔ مثلاً جوش کے یہاں عشقیہ نظموں میں ہمیں عشق کم اور معصیت کی مہم جوئی زیادہ نظر آتی ہے، پھر مہم جوئی بھی ایسی جس میں جرأت کا فقدان ہو۔ ان کا عشق نظر کی سیری ہے، الفاظ کا قصیدہ ہے اور بس! وہ جامن والیوں کو دیکھ کر اپنے دل میں ایک گدگدی سی محسوس کرتے ہیں اور بے نام سی آرزو کر کے رہ جاتے ہیں، یا پھر اپنی لغزشوں پر سرد آہ بھرنے لگتے ہیں اور آگے بڑھتے ہیں تو صرف ناظر (SPECTATOR) بن جاتے ہیں۔ عشق کی اس جادوئی سرزمین سے جب وہ باہر نکلتے ہیں تو ان کے یہاں دل کی جگہ ایک بھیمی گوشت کا ٹکڑا پیدا ہو جاتا ہے جو صرف خون، انتقام تخریب اور تباہی میں آسودگی محسوس کرتا ہے۔ وہ ہمیشہ اس آرزو میں غلطاں رہتا ہے کہ کوئی ایسا مضمون لکھے جس کی سرخی کے لیے کسی ظالم کے خون کی ضرورت ہو۔ ان کا انقلابی انسان ظلم کو ظلم سے ہی مٹانا چاہتا ہے، اس کے پیشِ نظر جو نظامِ حیات ہے۔ اس کا واضح تصور اس کے ذہن میں نہیں ہے بلکہ وہ صرف تاخت و تاراج کو واحد مطمحِ نظر تصور کرتا ہے۔ جوش کے انقلابی انسان کا یہ رول اس قدر جارحیت پسند کیوں ہے۔ اس کے بہت سے عوامل ہیں جن میں سے اس موضوع سے متعلق اہم عامل یہ ہے کہ خدمت کی ناآسودگی خارج کے لیے غم و غصہ کا باعث بن گئی ہے[1]۔

اختر شیرانی کے یہاں ہمیں عشق کا افلاطونی تصور ملتا ہے۔ وہ اپنے محبوب سے قریب آنے کی کوشش کرتے ہیں، لیکن پھر بھی دور ہی دور رہتے ہیں۔ انھیں یہ خطرہ ہے کہ ان کا محبوب ان کے لمس سے میلا ہو جائے گا یا پھر عشق کوئی ایسا کاروبار ہے جس میں دو صاحبِ معاملہ کے درمیان کیفے کی میز رہتی ہے۔ وہ اپنے محبوب کو چاندنی راتوں، دریاؤں، وادیوں اور مرغزاروں کی سیر کراتے ہیں اور اس کے ہاتھ کی پشت پر تعظیمی بوسہ دے کر اسے رخصت کر دیتے ہیں اور جب دن کے اجالے میں اس سے ملاقات ہوتی ہے تو اس سے رات کی لطیف و نظیف گفتگو کرنے کی بجائے برملا کہتے ہیں ؎

[1] جوش کا یہ ذکر میرے مضمون "جوش کی ذہنی ناپختگی" سے ماخوذ ہے۔

بے کار ہیں چنگ و تار اٹھا　　اٹھ ساقی اٹھ تلوار اٹھا

حفیظ جالندھری کے یہاں بھی ہمیں اس سے کچھ مختلف تجربات نہیں ملتے۔ ایک طرف "ابھی تو میں جوان ہوں" کے قسم کے گیت اور دوسری طرف شاہنامہ اسلام کی چار جلدیں ان کی منفصل شخصیت کا ثبوت ہیں۔ اس کی طرف انھوں نے شاہنامہ اسلام جلد چہارم کے دیباچہ میں اشارہ بھی کیا ہے کہ ان کی ترقی پسندی اور رومانی شاعری میں اور اسلامی عقائد میں ترک و اختیار کا کوئی سوال پیدا نہیں ہوتا کیوں کہ نظریہ اور مذہب میں تطابق تلاش کرنا چنداں ضروری نہیں۔ یہ الفاظ حفیظ جالندھری کے نہیں ہیں، لیکن ان کا مفہوم و مقصود ان الفاظ میں واضح ضرور ہو جاتا ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ حفیظ جالندھری نظریہ اعتقاد اور عشق میں تطابق پیدا نہیں کر سکے ہیں۔ ان کی شخصیت کے یہ رجحانات مختلف سمتوں میں بڑھ رہے ہیں۔ ان میں نقطۂ اتحاد نہیں، نقطۂ انفصال ہے۔ چنانچہ ہر نوع کی شاعری میں حفیظ جالندھری کا لہجہ بدل جاتا ہے۔ بلکہ شاہنامۂ اسلام میں تو اکثر مقامات ایسے آتے ہیں جہاں اشعار سپاٹ بے روح ہو جاتے ہیں۔ گویا حفیظ جالندھری کا فن ان کی مقصدیت کے غلو کا ساتھ دینے سے قاصر ہو جاتا ہے۔

فیض کے یہاں یہ کمزوری نہیں ہے کیوں کہ انھوں نے رومان اور مقصد کو ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ جب مقصد کی طرف راجع ہوتے ہیں تو اس کو بھی رومان کے مزاج سے مطابقت دے لیتے ہیں اس طرح ان کا مقصد ان کا محبوب بن جاتا ہے۔ اور وہ اس میں وہی جلوہ گری، رعنائی، لوچ اور مٹھاس محسوس کرتے ہیں جو صنفی محبوب کے پیکر میں محسوس کرتے ہیں۔ یہ حقیقت اس امر کا بین ثبوت ہے کہ فیض نے اپنی شخصیت کو منفصل نہیں ہونے دیا ہے۔ ان کا محبوب صرف پیکر تبدیل کر لیتا ہے لیکن مزاج و رجحان کے لحاظ سے رومانی ہی رہتا ہے۔ انھیں تختۂ دار اور گوشۂ زنداں میں بھی سرفروشیِ عشق اور ہجر محبوب کا لطف حاصل ہوتا ہے ؎

گڑی ہیں کتنی صلیبیں مرے دریچے میں　　ہر ایک اپنے مسیحا کے خوں کا رنگ لیے
ہر ایک وصل خداوند کی امنگ لیے
کسی پہ کرتے ہیں ابر بہار کو قرباں　　کسی پہ قتل مہ تابناک کرتے ہیں
کسی پہ ہوتی ہے سرمست شاخسار دو نیم　　کسی پہ باد صبا کو ہلاک کرتے ہیں
ہر آئے دن یہ خداوندگانِ مہر و جمال　　لہو میں غرق مرے غم کدے میں آتے ہیں
اور آئے دن مری نظروں کے سامنے ان کے　　شہید جسم سلامت اٹھائے جاتے ہیں

(دریچہ۔ ۱۹۵۴ء)

شخصیت کی یہ پختہ و پیوستہ نوعیت کہ رومان اور مقصد میں انفصال نہیں ہو پاتا، اس داعیہ کے حق میں اہم دلیل ہے کہ فیض بنیادی طور پر رومانی شاعر ہیں، انقلابی شاعر نہیں۔ انھوں نے اپنے لیے مقصد کا انتخاب ضرور کیا ہے، لیکن مزاجی سرشت یہاں بھی اپنی رنگ آمیزی سے عاجز نہیں رہتی، چنانچہ ان کا سیاسی مقصد ان کے لیے رومانی نصب العین بن جاتا ہے اور وہ ایک عینیت پسند شاعر کی طرح اس جارحیت میں بھی داخلیت پیدا کر لیتے ہیں جہاں انھیں دردِ نہاں، غمِ جاوداں، صحرا نوردی، گوشۂ عافیت اور محزونی کے اظلال کا ایک مناسب وسیلہ ہاتھ آجاتا ہے۔ ◻

۱۹۶۴

شبلی چوں بہ خلوت می رود

شبلی کی شخصیت کا ایک پہلو وہ بھی ہے جو "خطوطِ شبلی" کے ذریعہ متعارف ہوتا ہے۔ اس پر کافی روشنی مہدی افادی اور صدر یار جنگ حبیب الرحمٰن خاں شروانی کے نام خطوط سے پڑتی ہے اور مزید رنگ آمیزی "دستۂ گل" اور "بوئے گل" کے اشعار کے ذریعہ ہو جاتی ہے۔ بابائے اردو ڈاکٹر مولوی عبدالحق نے "خطوطِ شبلی" کے مقدمہ میں چیدہ چیدہ اقتباسات کے ذریعہ ذہن کو ایسی راہ پر لگایا کہ شبلی کی "پبلک لائف" اور "پرائیویٹ لائف" کے سلسلے میں متجسسانہ کوششیں شروع ہو گئیں۔ یہ شکوک و شبہات زیادہ خطرناک شکل نہ اختیار کرتے اگر جدید تنقید کے بعض اصولوں کو کور ذوقی کے ساتھ منطبق کرنے کی کوشش نہ کی جاتی اور شبلی کی زندگی کے تاریک گوشوں کو نمایاں کر کے پیش کرنے اور نفسیات کے بعض اصولوں کا بے اصولی کے ساتھ استحصال (EXPLOITATION) کرنے کی سعی نہ کی جاتی۔ شبلی کا تعلق عطیہ فیضی کے ساتھ جس نوعیت سے ثابت کرنے کی کوشش کی گئی اگر بہ نظر غائر دیکھا جائے تو اندازہ ہوگا کہ یہ سب جلد بازی، یک طرفہ "فردِ قرار دادِ جرم" تیار کرنے کی وجہ سے ہوا، ورنہ شبلی اس قدر بدنام نہ ہوتے اور "عناصرِ خمسہ" میں سے ایک عنصر کی فینی برائن[1] یا جوزیفائن[2] کا وجود عمل میں نہ آتا۔

فینی برائن اور جوزیفائن اپنی حیثیت میں زندہ نہیں ہیں۔ اگر ان کے عاشقوں کی دیوپیکر شخصیتوں کو ان سے الگ کر دیا جائے تو تاریخ میں ان کا مقام صفر کے برابر رہ جاتا ہے۔ وہ اسی لیے زندہ ہیں ـــــ اور جب تک تاریخ میں ان مشاہیر کے نام زندہ ہیں زندہ رہیں گی ـــــ کہ ان کی گرویدہ شخصیتیں تاریخ کی جاوداں شخصیات ہیں ـــــ بالکل اسی طرح عطیہ فیضی بھی تاریخ ادب اردو میں شبلی کی بقا تک زندہ رہیں گی، ورنہ ادب میں نہ ان کا کوئی مقام ہے، نہ انھوں نے کوئی ایسی ادبی

---

[1] انگریزی ادب کے مشہور رومانی شاعر کیٹس (KEATS) کی محبوبہ۔ [2] فرانس کے نامور آمر نپولین کی محبوبہ۔

تخلیق پیش کی ہے جس کے سہارے وہ اپنی انفرادی حیثیت میں زندہ رہیں اور کسی عظیم ادبی شخصیت کے سہارے کی ان کو ضرورت نہ رہے۔ شبلی کے نام کے ساتھ ایک "بدنام" ربط کی وجہ سے وہ شبلی کے ساتھ ساتھ زندہ رہیں گی اور ان کا نام تاریخ ادب میں پوری اہمیت کے ساتھ لیا جاتا رہے گا۔

شبلی اور ان کی نام نہاد حیات معاشقہ کے سلسلے میں کچھ بیان کرنے سے پہلے ضروری ہے کہ شبلی کی شخصیت اور ان کی افتادِ طبع کے بارے میں بنیادی معلومات حاصل کرلی جائیں۔ شبلی مزاجاً انتہا پسند تھے۔ اگر کسی بات کے حق میں ہوتے تھے تو اس کی تائید میں جو کچھ ہو سکتا تھا یا بن پڑتا تھا کرتے تھے اور جب مخالفت کی طرف مائل ہوتے تھے تو پھر کسی صورت میں بخشتے نہیں تھے۔ وہ اپنے باپ کی دوسری شادی کے مخالف ہوئے تو باپ اور سوتیلی ماں سے ملنا اور بات کرنا ترک کر دیا۔ بھائی سے آویزش ہوئی تو مرتے دم تک نہ بخشا۔ ماں کی محبت نے دل میں جوش مارا تو ساری زندگی اس کو مشعلِ راہ بنائے رہے۔ مزاج میں انتہا پسندی ایک طرف ان سے عظیم خدمات کرا گئی تو دوسری طرف ان کی نجی زندگی میں کچھ گتھیاں بھی پیدا کر گئی۔ مسلمانوں کی تاریخ، مغلوں پر بے بنیاد الزامات، مسلم قوم سے غیر مسلموں کا تعصب، ان کے غالی کانگریسی ہونے کے باوجود انھیں مضطرب کر گئی اور انھوں نے تحقیقات کا ایک دفتر کھول دیا۔ جہاں گیر، بابر اور عالم گیر کے سلسلے میں انھوں نے جو معلومات فراہم کی ہیں وہ تاریخ داں ہمیشہ نظر انداز کرتے رہے۔ سیرۃ النبی پر جس کام کی انھوں نے بنا رکھی وہ خواہ ابتداءً سرسید اور سید میر علی نے متعارف کرایا ہو، لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ شبلی کی دقتِ نظر کو ان میں سے کوئی بھی نہ پا سکا۔

شبلی سرسید کے مخالف ہوئے تو انھوں نے ان کی مساعی کی تقلیل شروع کر دی، لیکن جب سیرۃ النبی کی تالیف شروع کی تو ان کی عظمت کا قدم قدم پر اعتراف کیا۔ یہ اعتراف اس حقیقت کی طرف بھی نشان دہی کرتا ہے کہ شبلی سرسید اور ان کے افکار سے بنیادی اختلاف کے باوجود متاثر ہوئے۔ حبیب الرحمٰن خاں شروانی مرحوم کے قول کے مطابق علی گڑھ کے قیام نے انھیں پروفیسر آرنلڈ سے بھی قریب کیا اور وہ مغربی تہذیب اور معاشرتی آداب سے بھی متعارف ہوئے۔ شبلی نے اس تہذیب و معاشرت کے محاسن کا اعتراف کیا اور اپنی مشرقیت کے ساتھ اس کی آمیزش بھی کی۔ اس آمیزش نے قدامت پسندوں کو ان سے بدظن کیا[1] اور انتہا یہ ہوئی کہ انھیں ندوہ چھوڑنا پڑا۔ بہرحال

---

[1] صدر یار جنگ حبیب الرحمٰن خاں شروانی نے اپنے مقالے "مرحوم علامہ شبلی نعمانی" مطبوعہ علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ مورخہ ۲۰ جنوری (بقیہ حاشیہ صفحہ ۱۳۸ پر)

مغربی آداب معاشرت نے انھیں یہ سلیقہ بخشا تھا کہ وہ مغرب زدہ حلقوں میں بغیر کسی احساسِ کمتری یا اجنبیت کے شریک ہو سکیں۔ یہی وجہ تھی کہ بقول مہدی حسن :

"مولانا نہایت خوش ترتیب تھے۔ اونچے طبقے کی سوسائٹی میں بہت مانگ رہتی تھی۔ جہاں وہ کہیں سے بے گانے نہیں ہوتے تھے۔ ملک کے بعض اونچے خاندانوں سے مخلصانہ روابط تھے۔ ان میں بعض لیڈیاں نہایت شائستہ قابل اور مذاق ادب کی دلدادہ تھیں۔" (مقدمہ مکاتیب شبلی۔ مہدی حسن)

انھیں "نہایت شائستہ، قابل اور مذاق ادب کی دلدادہ" لیڈیوں میں جنجیرہ خاندان کی تین بہنیں، عطیہ فیضی، زہرہ بیگم اور نازلی بیگم تھیں۔ زہرہ بیگم اور نازلی بیگم حالانکہ تعلیم یافتہ تھیں لیکن اعلیٰ تعلیم اور مغربی تعلیم گاہوں سے استفادہ کا شرف صرف عطیہ بیگم کو حاصل ہوا۔ شبلی شروع سے ہی تعلیم کے غیر معمولی طور پر حامی تھے۔ اعظم گڈھ کے جس خاندان سے ان کا تعلق تھا باوجود اس کے کہ وہ صاحبِ حیثیت تھا، اور معدودے چند افراد اعلیٰ تعلیم سے بہرہ یاب تھے لیکن بقیہ خاندان کی حالت بڑی ناگفتہ بہ تھی۔ خاص طور سے عورتوں میں جہالت اپنے کمال پر تھی۔ شبلی ایسا شخص جو اپنے دوسرے عزیزوں کے مقابلے میں علم کی بلند ترین منہاج پر ہو، اس کی تاریکی، توہم اور پستی کو کیسے گوارا کر سکتا تھا۔ اسلام کے قرنِ اوّل کی خواتین کی علمی بصیرت ان کی نظروں میں تھی۔ وہ جانتے تھے کہ :

"عربی بیوگرافیوں میں عموماً مردوں کے ساتھ عالمہ عورتوں کا حال تفصیل سے ہوتا ہے۔ اکثر بڑے بڑے علمار نے عورتوں سے علم حاصل کیا ہے لیکن وہ پردے میں بیٹھ کر پڑھاتی تھیں۔" (خطوطِ شبلی، خط ۵۲ بنام عطیہ فیضی)

یہ خوشگوار حقیقت وہ اپنے خاندان میں کہاں دیکھ سکتے تھے؟ اس کے امکانات پیدا ہونے کی بھی کوئی سبیل نہیں تھی۔ چنانچہ اپنے گرد و پیش جب انھیں پہلی خاتون اعلیٰ تعلیم سے مرصع ہوتی ہوئی نظر آئی تو وہ اس کی طرف غیر معمولی طور پر جھک گئے۔ انھیں اس سے والہانہ عشق[۱] ہو گیا۔ وہ اس کے لیے سب کچھ کر گذرنا چاہتے تھے، حتیٰ کہ وہ کچھ جو عام حالات میں وہ قطعاً گوارا نہ کرتے۔ بقول ڈاکٹر عبدالحق :

"وہ دل سے چاہتے تھے کہ جو ایک دو نقص ان میں ہیں ان کی اصلاح ہو جائے اور

(بقیہ حاشیہ صد ۱۳۷) ۱۹۱۵ء میں تحریر فرمایا ہے کہ الندوہ کے ادارہ تحریر میں شبلی کے ساتھ انھیں اس لیے شریک کیا گیا کہ شاید وہ شبلی کی تجدد پسندی کو اپنی قدامت پسندی کی وجہ سے اعتدال پر لاسکیں گے۔

[۱] اس عشق کی حقیقت کیا تھی آئندہ سطروں میں وضاحت ہو جائے گی۔ یہاں قبل از وقت کوئی معنی متعین کرنے کی کوشش نہ کی جائے۔

وہ سخن سنج، شعر فہم، ادیب، انشا پرداز اور اردو کی عمدہ مقرر ہو جائیں اور اس کے لیے وہ ہر طرح کی مدد دینے کے لیے تیار تھے حالانکہ مولانا شبلی ان لوگوں میں سے تھے کہ وہ ایسی باتوں میں اپنا ایک منٹ بھی ضایع کرنا نہیں چاہتے تھے۔ ان کے لیے یہ بہت بڑا ایثار تھا اور اس سے ان کے خلوص اور محبت کا ثبوت ملتا ہے۔" (مقدمہ خطوط شبلی)

شبلی کی خواہش خاص عطیہ فیضی کے سلسلے میں یہ کیوں تھی؟ آخر زہرہ بیگم اور نازلی بیگم کی طرف وہ کیوں راجع نہ ہوئے؟ سادہ سا جواب تو یہ ہو سکتا ہے کہ علم اور طلبِ علم کے سلسلے جو ذوق و شوق انھیں عطیہ فیضی کے یہاں نظر آیا وہ زہرہ اور نازلی کے یہاں نہیں تھا۔ ان دونوں میں مولانا سے کرید کرید کر پوچھنے کی خواہش بھی نہیں تھی۔ عطیہ نے شبلی سے پوری طرح استفادہ کرنے کی کوشش کی۔ چناں چہ ان کی دونوں بہنوں کی شخصیات گہنا گئیں۔ شبلی ان کی طرف سے بے توجہ ہو گئے اور اپنی انتہا پسندی کی وجہ سے عطیہ کے معاملے میں خلوص اور یگانگت کی انتہا پر پہنچ گئے۔ لیکن حقیقت استنتاج سے سے ذرا سی مختلف ہے۔ شبلی نے زہرہ کی طرف بھی پوری توجہ دی۔ خط و کتابت کرتے رہے۔ ان کو بھی اپنی تصانیف، قرآن مجید یا ترجمہ اور دوسرے ہدایہ بھیجتے رہے۔ ان کو بھی علم کی تشویق دلاتے رہے اور مختلف مشورے دیتے رہے۔ نازلی بیگم کو بھی انھوں نے خطوط لکھے اور کتابیں روانہ کیں، لیکن بد قسمتی سے نازلی بیگم کے نام کا نہ تو کوئی خط محفوظ ہے اور نہ عطیہ کی ڈائری کے "صفحات السرائر" نے کوئی روشنی ڈالی ہے۔ اس لیے جب تک نازلی بیگم سے ان کے ربط کی صحیح طور پر تحقیق ہو جائے یہ نہیں کہا جا سکتا کہ شبلی نازلی بیگم کی طرف سے غافل تھے۔

زہرہ بیگم کے نام کے خطوط کو ضمنی حیثیت دی جاتی ہے۔ ڈاکٹر وحید قریشی[1] اور شیخ محمد اکرام[2] کے نزدیک ان کی اہمیت صرف اس قدر ہے کہ یہ عطیہ سے شبلی کے والہانہ عشق پر روشنی ڈالتے ہیں، لیکن بقول ڈاکٹر عبد الحق:

"میں مولانا شبلی کے ان خطوط کو (جو انھوں نے زہرا بیگم صاحب کے نام لکھے ہیں) کئی لحاظ سے قابل قدر سمجھتا ہوں۔ ایک تو ان کا طرز بیان نہایت سادہ بے تکلف اور دلچسپ ہے جو ان کی دوسری تصانیف اور رقعات میں نہیں پایا جاتا۔ دوسرے ان میں مولانا کے بعض ایسے خیالات پائے جاتے ہیں جو ان کی تصانیف

---

[1] شبلی کی حیات معاشقہ۔ از ڈاکٹر وحید قریشی۔ [2] شبلی نامہ از شیخ محمد اکرام۔

میں کہیں نظر نہیں آتے اور نہ شاید کبھی گفتگو میں ان کا ذکر انھوں نے فرمایا جس کی وجہ میں آگے چل کر بیان کروں گا۔ تیسرے ان خطوط سے محبت اور خلوص کی بو آتی ہے جو ان کے دوسرے رقعات میں نہیں ہے اور یہ ایک بڑی وجہ ان کی دلچسپی اور قدر کی ہے۔" (مقدمہ خطوطِ شبلی)

اس اقتباس سے یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ جیسی "حسن و عشق کی داستان" عطیہ کے نام کے خطوط سے ترتیب دی گئی ہے، قریب قریب بالکل ویسی ہی داستان زہرہ بیگم کے نام کے خطوط سے بھی ترتیب دی جاسکتی ہے۔[1] بہت سی ایسی باتیں جن کو ڈاکٹر وحید قریشی اور شیخ محمد اکرام نے عطیہ سے منسوب کردیا ہے اصلاً زہرہ بیگم کو لکھی گئی تھیں۔ مثلاً تفاوتِ عمر کا مسئلہ، جنجیرہ اور بمبئی سے والہانہ عشق کا معاملہ وغیرہ! ان حقائق کو سامنے رکھتے ہوئے کیا ہم کہہ سکتے ہیں کہ شبلی کو عطیہ سے عشق تھا؟ اور زہرہ بیگم سے کیوں نہیں؟ اگر دونوں ہی مرکزِ توجہ تھیں تو کیا اب یہ ثابت کرنے کی ضرورت پڑے گی کہ شبلی بوالہوس تھے؟ مگر اس ثبوت کو پایۂ استقامت بخشنے کے لیے ضروری ہوگا کہ شبلی نے نواب جنجیرہ اور بیگم نواب جنجیرہ سے جس تعلقِ خاطر کا اظہار کیا ہے اس میں بھی "جنسیت" کے جراثیم تلاش کیے جائیں، کیوں کہ انھوں نے عطیہ اور زہرہ کے نام مختلف مواقع پر لکھا ہے:

"آج دیوان اور سوانح مولانا روم بھیجتا ہوں، نواب بیگم صاحب کو دو۔ جناب نواب بیگم صاحب کی خدمت میں جب پہنچوں گا تو تمام تصنیفات جو مل سکیں گی خود ہدیہ دوں گا۔" (خط ۱ بنام عطیہ فیضی۔ ۱۷ر فروری ۱۹۰۸ء)

یہ نواب بیگم صاحب اور جناب نواب صاحب میں تقدیم و تاخیر کیوں؟

"میں نہایت خوش ہوا کہ جناب نواب بیگم صاحب نے ہدیہ کو خوشی کے ساتھ قبول کیا۔ بے شبہ جنجیرہ نہ آنے کا رنج ہے[2] لیکن اب جنجیرہ کا آنا یقینی ہے۔ اب نہ سہی پھر سہی، یورپ کی ہمسفری کبھی چنداں بعید ممکن نہیں۔ ممکن ہے کہ ہمت پیدا ہو اور ساتھ چل سکوں۔" (خط ۲ بنام عطیہ فیضی۔ ۲۴ر فروری ۱۹۰۸ء)

یہ نواب بیگم صاحب کے ساتھ یورپ جانے کی خواہش کیوں؟

---

[1] افسوس نازلی بیگم سے تعلقات پر کوئی روشنی نہیں ڈالی جاسکتی۔ اس لیے کہ ان کے نام کے خطوط کی عدم اشاعت نے پردہ داری کردی ہے۔

[2] یہ جملہ عطیہ کے تحریر کردہ خطوط کی غمازی کرتا ہے۔ قیاس کیا جاسکتا ہے کہ دستِ شوق کدھر سے دراز ہوا اور پھر پہلے خط اور دوسرے خط کی مدتِ تحریر میں انتہائی کم وقفہ بھی عطیہ کی تعجیل کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

"جناب بیگم صاحب نے مجھ کو مخاطب نہیں فرمایا اس لیے آداب انگریزی کے لحاظ سے خود ان کو لکھنا موزوں نہ ہو۔ بہر حال جو برتاؤ کیا جائے۔ نو دس شعر میں خوشخط لکھوا کر بھیجنا چاہتا ہوں۔ زبانی شکریہ جنجیرہ میں آکر ادا کروں گا۔"

(خط ۷۶ بنام عطیہ فیضی ۲۵ جولائی ۱۹۰۹ء)

آداب انگریزی کا لحاظ اس امر کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ نواب بیگم سے کبھی خط و کتابت رہی ہے۔

"وہ کتابیں میں نے مخصوص نواب بیگم صاحب (نازلی بیگم) کے لیے بھیجی تھیں خط بھی تھا لیکن[1] وہ کیوں پہنچا ہوگا۔ جنجیرہ کے سفر کا بہت افسوس ہے۔"

(خط ۳۸ بنام عطیہ فیضی ۱۹ فروری ۱۹۰۸ء[2])

یہ بیّن ثبوت ہے کہ شبلی نواب بیگم کے خط کے منتظر رہا کرتے تھے۔

شبلی نے ۱۵ اکتوبر ۱۹۰۹ء کو جنجیرہ میں ایک غزل لکھی تھی جسے صحیح معنوں میں غزل کہنے کے بجائے قصیدہ کہنا چاہیے۔ اس لیے کہ اس کا اسلوب غزل سے زیادہ قصیدہ کے قریب ہے۔ وہ غزل مندرجہ ذیل ہے ؎

کسی کو یاں خدا کی جستجو ہوگی تو کیوں ہوگی
خیالِ روزہ و فکرِ وضو ہوگی تو کیوں ہوگی

جو دو دن بھی بسر کرلے گا اس قصرِ معلیٰ میں
اسے خلدِ بریں کی آرزو ہوگی تو کیوں ہوگی

ہوائے روح پرور بھی یہاں کی نشہ آور ہے
یہاں فکرِ مے و جام و سبو ہوگی تو کیوں ہوگی

جنابِ نازلی بیگم کو اور نواب صاحب کو
کسی شے کی جو دل میں آرزو ہوگی تو کیوں ہوگی

کہاں یہ لطف یہ منظر یہ سبزہ یہ بہارستاں
عطیہ! تم کو یاد لکھنؤ ہوگی تو کیوں ہوگی

شبلی سے پہلے ایسی ہی غزل غالب بھی لکھ چکے ہیں۔ بہتر ہوگا کہ شبلی کی غزل کو سمجھنے کے لیے غالب کی غزل کو بھی ایک نظر دیکھ لیا جائے ؎

نوید امن ہے بے دادِ دوست جاں کے لیے
رہی نہ طرزِ ستم کوئی آسماں کے لیے

بلا سے گر مژہ یار تشنۂ خوں ہے
رکھوں کچھ اپنی بھی مژگانِ خوں فشاں کے لیے

وہ زندہ ہم ہیں، کہ ہیں روشناسِ خلق، اے خضر
نہ تم کہ چور بنے عمرِ جاوداں کے لیے

رہا بلا میں بھی میں مبتلائے آفتِ رشک
بلائے جاں ہے ادا تیری اک جہاں کے لیے

---

[1] شبلی کی "رنگین زندگی" کے متلاشی ذرا اس فقرے میں شبلی کی اپنی شرعی قسمت پر لطیف طنز کو بھی نظر میں رکھیں۔

[2] اس سنہ پر سہو کتابت کا شبہ ہوتا ہے۔ شاید ۱۹۰۹ء ہو۔

فلک نہ دور رکھ اس سے مجھے کہ میں ہی نہیں — دراز دستیِ قاتل کے امتحاں کے لیے
مثال یہ مری کوشش کی ہے کہ مرغِ اسیر — کرے قفس میں فراہم خس آشیاں کے لیے
گدا سمجھ کے وہ چپ تھا مری جو شامت آئے — اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے
بہ قدرِ شوق نہیں، ظرفِ تنگنائے غزل — کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لیے
دیا ہے خلق کو بھی تا اسے نظر نہ لگے — بنا ہے عیش تجمل حسین خاں کے لیے
زباں پہ بارِ خدایا یہ کس کا نام آیا — کہ میرے نطق نے بوسے مری زباں کے لیے
نصیرِ دولت و دیں اور معینِ ملت و ملک — بنا ہے چرخِ بریں جس کے آستاں کے لیے
زمانہ عہد میں اس کے ہے محوِ آرائش — بنیں گے اور ستارے اب آسماں کے لیے
ورق تمام ہوا اور مدح باقی ہے — سفینہ چاہیے اس بحرِ بے کراں کے لیے

ادائے خاص سے غالبؔ ہوا ہے نکتہ سرا
صلائے عام ہے یارانِ نکتہ داں کے لیے

غالب نے یارانِ نکتہ داں کو صلائے عام دی تو ہر ایک نے ان کے مفہوم کو سمجھ لیا، لیکن شبلی کے معاملے میں "عطیہ تم کو یاد لکھنؤ[1] ہو گی تو کیوں ہو گی" کے عقدے میں سب ہی الجھ کر رہ گئے۔ جس طرح کے عشقیہ اشعار شبلی کی مدحیہ غزل میں موجود ہیں اس سے کہیں زیادہ شوخ اشعار غالب کی مدحیہ غزل میں پائے جاتے ہیں اور شبلی فرشتوں کے لکھے پر ناحق پکڑے جاتے ہیں۔ بہ نظرِ غائر دیکھا جائے تو آخری مصرعے سے قبل شبلی کی غزل میں جنجیرہ کا عجب کیف آگیں اور مدہوش کن منظر کھینچا گیا ہے اور نازلی بیگم کے بارے میں تو یہاں تک کہا گیا ہے کہ ؎

جناب نازلی بیگم کو اور نواب صاحب کو
کسی شے کی جو دل میں آرزو ہو گی تو کیوں ہو گی

"کسی شے" میں شبلی اپنا شمار بھی تو کرتے ہیں ؟ —— ایسے ماحول میں عطیہ کے سلسلے میں بھی شبلی کو گمان ہوتا ہے کہ وہ بھی "کسی شے کی دل میں آرزو" نہ رکھتی ہوں گی، یہاں تک "یاد لکھنؤ" بھی نہیں۔ پوری مدحیہ غزل سے اگر صرف عطیہ سے متعلق مصرع الگ نکال کر سوچا جائے تو واقعی بڑی خطرناک شکل اختیار کر لیتا ہے۔ ورنہ محض قیاس آرائی اور بدگمانی کے سوا کیا حاصل ہو سکتا ہے ؟

---

[1] عطیہ نے لکھنؤ میں راجہ نوشاد علی تعلقہ دار جہانگیر آباد، بارہ بنکی کے بیلیس میں قیام کیا تھا۔ شبلی کے پڑوس میں نہیں۔ اور وہاں شبلی صرف دیوان خانہ میں عطیہ سے مل سکتے تھے۔

اس کے فوراً بعد ہی دوسری غزل جو ۱ر اکتوبر ۱۹۰۹ء کو بمبئی میں لکھی گئی ہے اس میں جنجیرہ چھوٹنے کا غم پوری طرح رچا بسا ہوا ہے۔ یہ غزل شبلی نے عطیہ کو لکھ کر بھیجی تھی، اسی وجہ سے اسے بھی انھیں کی طرف منسوب کیا جاتا ہے۔ حالانکہ "صحبت ہائے رنگین"، "صحبت احباب" —— "اب نہ وہ صحبت نہ وہ جلسے نہ وہ لطفِ سخن" —— بھی اس غزل میں شامل ہیں۔ ان سے اشارہ اس مجموعی ملول کی طرف ہے جو انھیں جنجیرہ میں میسر تھا۔ "مطرب" اور "نگاہِ مست ساقی" سے کوئی قرینہ عطیہ کی طرف اشارے کا نہیں نکلتا، جیسا کہ ڈاکٹر وحید قریشی تصور کرتے ہیں۔ ان دونوں اشعار میں غزل کے مزاج کی پاسداری کے سوا کچھ بھی نہیں ہے۔

نازلی بیگم (نواب بیگم) سے ان مخلصانہ تعلقات کی وضاحت کے بعد ہم زہرہ بیگم سے شبلی کے تعلقات کا بھی جائزہ لیں گے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر مولوی عبدالحق کا ایک اقتباس گذشتہ صفحات میں پیش کیا جا چکا ہے جو شبلی کی خود سپردگی، خلوص اور محبت کے ثبوت کے لیے کافی ہے۔ لیکن جیسا کہ اس سے قبل بھی اشارہ کیا جا چکا ہے کہ اکثر اقتباسات کو جو اصلاً زہرہ بیگم کے خطوط سے ہیں عطیہ کی طرف منسوب کر کے زبردستی حیاتِ معاشقہ ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے، اس لیے اگر اس "داستانِ عشق" کو بھی ہم ترتیب دے لیں جو زہرہ بیگم اور شبلی کے درمیان تصور کی جا سکتی ہیں تو بعض غلط فہمیاں دور ہو جائیں گی۔

زہرہ بیگم کے نام شبلی کے جو خطوط شایع ہوئے ہیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ شبلی اور ان کی خط و کتابت اس سے پہلے سے جاری تھی اور اس مجموعہ میں جو پہلا خط زہرہ بیگم کے نام شامل ہے وہی یگانگت کے شکوہ شکایت سے شروع ہوتا ہے۔

> "عنایت نامہ پہنچا، شکایت اس لحاظ سے تھی کہ کتاب آپ نے وی پی کیوں منگوائی، میری تصنیفات میں سے بعض کالج یا ندوہ وغیرہ کی ملک ہیں بعض خود میری ہیں یعنی موازنہ، علم الکلام، سوانح مولانا روم، یہ تینوں کتابیں خاص احباب اور اعزہ کے لیے ہی وقف ہیں، ان کو بہ قیمت نہ منگوائیے۔ البتہ جو کتابیں میری ملک نہیں رہیں ان کو بہ قیمت منگوانے کا اختیار ہے۔" (خط ۱ بنام زہرہ بیگم۔ ۲۸ر فروری ۱۹۰۸ء)

اس ناگواری کا اظہار عطیہ کے نام خط میں بھی کیا گیا اور بڑی شدت کے ساتھ کیا:

> "ہاں دفتر میں زہرا فیضی صاحب کے لیے موازنہ کی درخواست محفوظ علی کے نام سے آئی۔ یہ کیوں! مجھ سے کیوں نہ منگوا لیا۔ اس قدر تکلیف[1] کیوں۔ میں سوداگر اور تاجر

[1] حاشیہ ص ۱۴۴ پر۔

نہیں ہوں۔" (خط ۲، بنام عطیہ فیضی، ۲۴ فروری ۱۹۰۸ء)

زہرہ بیگم کے نام مذکورہ خط میں ایک اور جملہ ہے جو "رنگین زندگی" کے سراغ رسانوں کی توجہ کا مستحق ہے۔

"آپ نے اعظم گڈھ آنے کا وعدہ بہت لمبا کیا۔ برسوں کے بعد تو میں اتنا ممنون نہ ہوں گا۔" (خط ۲ ایضاً)

کیا یہ ممنونیت میں تقلیل وازدیاد کسی "راز نہانی" کی چغلی نہیں کھاتا؟ ابھی ایک ہفتہ بھی نہیں گذرنے پاتا کہ شبلی پھر زہرہ بیگم کو مدعو کرتے ہیں اور خود بھی بمبئی جانے کا ارادہ ظاہر کرتے ہیں۔

"ہاں اس طرف آپ کا آنا متعذر ہے۔ میں شاید اپریل میں حیدرآباد جاؤں گا آپ تحریر فرمائیں کہ آپ سب لوگ اپریل میں کس تاریخ کو موجود ہوں گے۔ عطیہ صاحب پنجاب وغیرہ جائیں گی ادھر سے کیا آئیں گی۔"

(خط ۳، بنام زہرہ بیگم، ۵ مارچ ۱۹۰۸ء)

یہاں اس بات کو بھی ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ شبلی جس زمانے میں بمبئی جا رہے ہیں عطیہ بیگم کی واپسی کی توقع بھی نہیں اور نہ شبلی کو ان سے ملاقات ہو سکنے کا گمان ہے لیکن وہ زہرہ بیگم کے یہاں جانے کا ارادہ ظاہر کرتے ہیں اور انھیں بھی اپنے یہاں بلاتے ہیں۔ اندازہ ہوتا ہے کہ شاید زہرہ بیگم اعظم گڈھ نہ جانے کے لیے طویل سفر کی صعوبت کا ذکر کرتی ہیں۔ اس کے جواب میں شبلی لکھتے ہیں۔

"ریلوے کے ہوتے بُعدِ مسافت کیا، آپ تو یورپ سے ہو آئے پھر بہتیرے موقع ہیں۔"

(خط ۴، بنام زہرہ بیگم، ۱۱ مارچ ۱۹۰۸ء)

آئندہ فقرے میں اسی بات کو زیادہ لطف بیان کے ساتھ تحریر کیا ہے۔

"میں بمبئی آسکتا ہوں، آپ اعظم گڈھ تشریف لاسکتی ہیں، سب آسان ہے۔"

(خط ۴ ایضاً)

اسی خط میں اپنے بمبئی کے قیام کے سلسلے میں انتہائی اشتیاق کا اظہار کرتے ہیں۔

"میں شوق سے وہاں آؤں اور وہیں ٹھہروں لیکن مختلف امراض نے حالت یہ کر دی ہے کہ نہایت تنہائی کے بغیر زندگی مشکل ہے ۔۔۔ بہرحال اگر آپ کے یہاں قیام کر سکوں تو خود میری خوش نصیبی ہے لیکن جو ہو سکے۔ خیر اس کا فیصلہ بعد کو ہوگا۔" (خط ۴ ایضاً)

(ص ۱۴۳ کا حاشیہ) کتابت کی غلطی معلوم ہوتی ہے۔ اصلاً تکلف ہونا چاہیے تھا۔ شاید علامہ نے اپنے مکتوب میں تکلف ہی لکھا ہو۔

ان خطوط میں خاص طور پر یہ امر قابل غور ہے کہ مخاطب تنہا زہرہ بیگم کی ذات ہے۔ نہ عطیہ کی معیت کا ذکر نہ زہرہ بیگم کی آمد کے سلسلے میں اصرار میں کمی! شبلی زہرہ بیگم سے روٹھ بھی جاتے ہیں اور پھر خود معافی بھی مانگ لیتے ہیں۔

"قرآن مجید حمائل ہدیۃً گیا ہے۔ میں کتب فروش نہیں ہوں"۔

(خط ۶، بنام زہرہ بیگم۔ ۲۷ مارچ ۱۹۰۶ء)

"میں نے قرآن کے متعلق جو لفظ لکھے تھے واقعی ان میں درشتی آگئی تھی۔ اس لیے اس کی معافی چاہتا ہوں"۔ (خط ۷ بنام زہرہ بیگم۔ ۱۰ اپریل ۱۹۰۶ء)

بمبئی پہنچنے کا تذکرہ تقریباً ہر خط میں ہوتا رہتا ہے۔

"اب تو سر دست بمبئی نہ آسکوں گا۔ ندوہ کے متعلق یہاں کی گورنمنٹ سے بہت ضروری معاملات درپیش ہیں"۔ (خط ۷ ایضاً)

"اس اثنا میں میں نے بہت چاہا کہ بمبئی آؤں لیکن ندوہ کی ضرورتیں ملنے نہیں دیتیں، برسات تک انشاءاللہ ضرور آؤں گا۔ ندوہ کا جھگڑا نہ ہوتا تو بمبئی کو گھر بنا لیتا"۔

(خط ۹، بنام زہرا بیگم، ۱۰ مئی ۱۹۰۶ء)

زہرا بیگم کے لیے یہ اشتیاق بڑھتا ہی جاتا ہے۔

"خط پہنچا، جواب جی کھول کر لکھنا چاہتا تھا، کم از کم حسب معمول لیکن اس وقت ڈاک بہت جمع ہوگئی اور دوسرے وقت پر اٹھا رکھوں تو موقع ہی جاتا ہے۔

اتفاق سے صغریٰ یہیں آگئی ہے اور آپ کا تذکرہ سن کر ہر روز آپ کو یاد کرتی ہے اور بار بار آپ کو پوچھتی ہے کہ یہاں کب تک تشریف لائیں گی۔ کیا درحقیقت اس کو امیدوار کر دیا جائے؟"

(خط ۱۰، بنام زہرہ بیگم، ۲۲ مئی ۱۹۰۶ء)

اور اس خط کے دو دن بعد ہی قطعہ کی شکل میں جو منظوم خط لکھا گیا ہے، وہ اور بھی توجہ کا مستحق ہے۔ یہاں اس قطعے کے چند اشعار کا پیش کر دینا ہی زہرا بیگم سے خلوص و محبت کی تصدیق کے لیے کافی ہے ؎

ماد ریں حرف کہ پیکے برسانید بر من	نامۂ راکہ گراں قدر از جاں باشد
گفتمش ریختۂ خامۂ زہرا است ایں	کز دکن ہست و مرا ہمچو عزیزاں باشد

یارب آں دست و قلم در کنفِ حفظ تو باد تا جہاں جہاں باشد و تا گنبدِ گرداں باشد

(۲۴ر مئی ۱۹۰۸ء)

زہرہ بیگم شبلی سے مختصر نویسی کی شکایت کرتی ہیں تو شبلی الٹے شکوہ سنج ہو جاتے ہیں۔

"آپ نے مختصر نویسی کی شکایت کی ہے لیکن انصاف فرمائیے۔ اگر ایک کاغذ بالکل سادہ ہو اور ایک پر دو ہی حروف ہوں تو آپ کس کو مختصر کہیں گی۔ میں نے تو سلامٌ علیکم بھی لکھا لیکن آپ صاحبوں نے تو مطلق یاد ہی نہیں کیا۔ شاید آپ کو معلوم ہوا ہو گا کہ میں بار خاطر ہونے سے بہت پرہیز کرتا ہوں۔ جب میں وہاں تھا، یا جب کبھی آپ لوگوں سے ملاقات ہوتی ہے اس کا ہر وقت کھٹکا رہتا ہے کہ میری ملاقات سے آپ[1] گھبرا نہ گئی ہوں۔ یہی حالت خطوط لکھنے کی ہے اور جب یہ دیکھتا ہوں کہ آپ صاحبوں کے خطوط کبھی ابتداً نہیں آتے بلکہ میرے جواب میں آتے ہیں تو سمجھ لیتا ہوں کہ کیوں بار بار زحمت دوں اور زبردستی آپ سے جواب حاصل کروں۔ مختصر نویسی کا یہ سبب ہے ورنہ میں تو دفتر لکھ کر بھی سیر نہ ہوں۔"

(خط نمبر ۱۹، بنام زہرا بیگم، ۱۵ر فروری ۱۹۰۹ء)

زہرہ بیگم سے شبلی جس قدر متاثر ہیں اس کا اندازہ مندرجہ ذیل خط سے کیا جا سکتا ہے۔

"عنایت نامہ عین اس وقت پہنچا جب میں حیدرآباد سے روانہ ہو رہا تھا اور احباب کا ایک مجمع کثیر میرے رخصت کرنے کے لیے جمع تھا۔ ان میں مسٹر شرر اور مولوی عزیز مرزا صاحب ہوم سکریٹری بھی تھے۔ آپ کا خط میں نے استعجاباً ان لوگوں کو سنایا اور لوگوں نے آپ کی انشاپردازی کی متحیر ہو کر داد دی۔ افسوس ہے کہ آپ کا میری نسبت یہ خیال رہا کہ میں آپ کے خطوط کا جواب بے التفاتی سے دیتا ہوں۔ اس پر یہ ستم کہ آپ نے یہ چور جو آج تک چھپائے رکھا۔ آپ سے عزیزانہ تعلقات ہیں میں تو بیگانوں کے خط کا جواب بھی جی لگا کر لکھتا ہوں۔ خیر اب آپ کو سوء ظن کا موقع بھی نہ ملے گا..." (خط نمبر ۲۰ بنام زہرا بیگم ۲۲ر فروری ۱۹۰۹ء)

آخری خطوط میں شبلی زہرا بیگم پر اپنا حق بھی جمانے لگتے ہیں۔

"جب آپ لاہور مہینوں جا جا کر رہی ہیں تو لکھنؤ لاہور سے برا نہیں اور میرے حقوق

[1] ضمیر جمع سے واحد ہی رہ گیا اور شکایت صرف زہرا بیگم سے رہ گئی ہے۔

مولوی ممتاز علی سے کم نہیں ۔ سوسائٹی چاہیے تو فاطمہ کو بلوا لوں گا۔"

(خط ۲۳ بنام زہرا بیگم ۔ ۲۸ مارچ ۱۹۰۹ء)

شاید اس خط کے جواب میں زہرا بیگم نے فاطمہ وغیرہ کی طلبی پر مسرت کا اظہار کیا ہو۔ چنانچہ شبلی ان کے احساسات کا پورا پورا لحاظ کرتے ہیں ۔

"خیر آپ آنے پر تو آمادہ ہوں ۔ میں خود آپ کو یہ تکلیف نہ دوں گا جب تک یہاں مستورات بھی نہ آجائیں ۔"

(خط ۲۴ ، بنام زہرا بیگم ۔ ۱۵ اپریل ۱۹۰۹ء)

زہرا بیگم سے بے پناہ انسیت کا یہ ایک پہلو تھا کہ وہ انھیں اعظم گڈھ بلانا چاہتے تھے۔ خود بمبئی جانا چاہتے تھے۔ لیکن انھیں خطوط میں ایسے مرحلے بھی آتے ہیں جب وہ خود کو زہرا بیگم سے زیادہ قریب کرنا چاہتے ہیں ۔ مثلاً اپنے اور زہرا بیگم کے درمیان وہ پوری ایک نسل کا تفاوت نہیں دیکھنا چاہتے۔ چنانچہ جب زہرا بیگم ان کی لڑکیوں ـــــ صغریٰ اور فاطمہ کو بہن کے القاب سے مخاطب کرتی ہیں تو شبلی اعتراض کرتے ہیں ۔

ہاں آپ نے پہلے خط میں صغریٰ اور فاطمہ کو بہن لکھا تھا ۔ عزیزانہ تعلق تو قطعی ہے لیکن رشتہ صحیح نہیں حسن صاحب مرحوم عمر اور حیثیت سے میرے چچا تھے ۔ اسی لحاظ سے رشتہ قائم ہونا چاہیے ۔ میری عمر اس وقت صرف پچاس برس کی ہے۔ اس لیے اتنا بڑا رشتہ میرا حق نہیں ہے ۔"

(خط ۳ بنام زہرا بیگم ۔ ۵ مارچ ۱۹۰۸ء)

ڈاکٹر وحید قریشی کے نزدیک یہ جملے محض عطیہ کا ہم عمر بننے کی آرزو میں لکھے گئے تھے ، تاکہ عمر کی تفاوت عطیہ کے لیے شبلی کے قریب آنے اور "ان سے گھلنے میں" مانع نہ ہو۔ لیکن اس کے فوراً بعد کا پیراگراف وہ نظر انداز کر جاتے ، جس میں زہرہ کے لیے بھی شبلی انھیں خدمات کی پیش کش کرتے ہیں جو وہ عطیہ کے لیے کر چکے تھے ۔ زہرا بیگم کو بھی وہ آمادہ کرتے ہیں کہ اپنی پسند سے مطلع کریں ۔

"اگر آپ کو آپ کے لٹریری مذاق میں ، میں کچھ مدد دے سکتا ہوں تو مطلع فرمایئے یعنی دلچسپ اور پڑھنے کے قابل کوئی کتاب یا کتابوں کی فہرست یا اور کوئی اطلاع یا کوئی قلمی نسخہ اس کے سوا آپ کا اور جو مذاق ہو ۔ آگہی دیجیے گا۔"

(خط ۳ ایضاً)

درحقیقت شبلی تفاوتِ عمر کا حجاب اس لیے ختم کر دینا چاہتے تھے کہ زہرہ بیگم اور عطیہ ان

ے استفادہ کرنے میں پوری آزادی محسوس کر سکیں۔ شعر و ادب، زبان و بیان کے سلسلے میں وہ خود بھی حفظ مراتب کے بغیر کھل کر مشورہ دے سکیں۔ زہرا اور عطیہ کے خطوط میں زبان کی اصلاح کی وافر مثالیں ملتی ہیں۔ عطیہ کو انھوں نے مغلوں کی تاریخ کے بارے میں اپنے آخری خطوط میں بکثرت مشورے دیتے ہیں۔ مغل دور اور خاص طور سے عالمگیر کے سلسلے میں فرضی تصاویر کے بارے میں بڑی اہم معلومات فراہم کی ہیں، جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ آخری دور کے خطوط (جب کہ عطیہ یورپ سے دوبارہ واپس آچکی ہیں) علمی استفادہ کے لیے ہی لکھے گئے ہیں۔ ان معلومات کو جمع کرنے کے لیے عطیہ نے اپنی تحریک پر شبلی کو متوجہ رکھا ہے۔ شبلی نے ان کی توجہ دیکھ کر بخل سے کام نہیں لیا ہے اور اپنے سرچشمۂ علم سے انھیں سیراب ہونے کا پورا پورا موقع دیا ہے۔ دوسری بات تفاوت عمر کے سلسلے میں یہ بھی ہے کہ نازلی بیگم کی عزت ان کے دل میں بے پناہ تھی قسطنطنیہ میں عطیہ کے والد حسن آفندی سے جب ۱۸۹۲ء میں ملاقات ہوئی تھی تو شبلی کی عمر صرف ۳۵ سال تھی۔ اس لحاظ سے حسن آفندی واقعتاً ان سے کافی بڑے تھے۔ ان کے مقام اور مرتبہ اور شبلی پر لطف و کرم کی وجہ سے شبلی کو پورا پورا حق تھا کہ نوعمر ہوتے ہوئے انھیں باپ کے برابر تصور کریں۔ شبلی اگر عمر کے سلسلے میں یہ فقرے عطیہ کو لکھتے تو یقیناً شبہ کی بات تھی، لیکن ان کی مخاطب تو زہرا بیگم ہیں جو عطیہ سے عمر میں بڑی ہیں۔ اور نازلی بیگم کا احترام مانع آتا ہے کہ نواب بیگم (نازلی) کو صغریٰ اور فاطمہ کی صف میں شامل کر لیا جائے۔

نازلی بیگم اور زہرا بیگم سے یہ خلوص اور محبت اب تک پردۂ خفا میں رکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ عطیہ کے خطوط سے "داستانِ حسن و عشق" مرتب کر کے شبلی کی تردامنی ثابت کرنے کی کوشش "ہر محقق" نے کر لی ہے۔ یہاں اس کی تکرار کی ضرورت نہیں۔ صرف اتنا کافی ہوگا کہ محققین کی نگاہ میں جو فقرے چغلی کھاتے ہیں ان کا جائزہ لے لیا جائے اور یہ دیکھا جائے کہ آیا واقعتاً شبلی مورد الزام ہیں یا یہ محض ناکردہ گناہی ہے۔

عطیہ سے خط و کتابت کی ابتدا پہلے ہی ہو چکی تھی[1] لیکن خطوط شبلی میں پہلا خط ۷، از فروری ۱۹۰۸ء کا ہے۔ اس خط میں اس کے علاوہ کوئی خاص بات نہیں ہے کہ شبلی عطیہ کا جواب آنے پر ان کے مشن کے سلسلے میں ضروری باتیں لکھنا چاہتے تھے۔ عطیہ کا مشن کیا تھا؟ جنجیرہ میں لڑکیوں کا اسکول! خواتین میں تعلیم کا فروغ۔ البتہ جو خاص بات قابل توجہ ہو سکتی ہے وہ یہ کہ

---

[1] مولانا شبلی اور خاندانِ فیضی۔ از عطیہ فیضی مشمولہ شبلی نامہ از شیخ محمد اکرام صفحہ ۲۰۳۔

پورے خط میں تم کا استعمال ہے۔ دوسرے[1] خط میں جو ۲۴ر فروری ۱۹۰۸ء کو لکھا گیا ہے ابتدا میں "آپ" کا استعمال ہے لیکن نصف خط سے "یہ آپ" پھر "تم" میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ خط کے آخر میں شبلی کو اس شترگربگی کا خیال آتا ہے تو معذرت کرتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ:

"معاف کیجیے میں "آپ" کے بجائے "تم" کا لفظ لکھوں گا۔ "آپ" کے لفظ میں بے گانہ پن ہے۔" (خط ۲ بنام عطیہ فیضی۔ ۲۴ فروری ۱۹۰۸ء)

شبلی کو "تم" کے لیے پہلے ہی خط میں معذرت کر لینی چاہیے تھی لیکن اس یگانگت کی اہمیت پر دوسرے خط میں کیوں توجہ دلائی گئی۔ صاف بات یہ ہے کہ پہلے خط میں تخاطب ایک انداز کا تھا۔ لیکن دوسرے خط میں کبھی وہ احترام اور کبھی خلوص کی طرف متوجہ ہوتے تھے، اس لیے ضمیر میں غیر ارادی تبدیلی ہوتی رہی۔ شبلی کو خطرہ ہوا کہ کہیں عطیہ کو اس پر اعتراض نہ ہو، اس لیے انھوں نے ایک معقول جواز پیش کرنے کی کوشش کی۔ خاندان جنجیرہ سے اس یگانگت کا اظہار وہ زہرا بیگم کے خط (مورخہ ۲۸ر فروری ۱۹۰۸ء) میں کر چکے تھے۔ عطیہ کے اس خط میں بھی زہرا بیگم کی مغائرت پر شدید تنقید کی ہے — "میں تو سوداگر اور تاجر نہیں ہوں" — عطیہ سب سے چھوٹی تھیں اور بقول ڈاکٹر وحید قریشی پوری طرح جوان بھی نہیں ہوئی تھیں[2]۔ اس لیے اگر انھوں نے تم سے خطاب کیا تو یہ دل کا چور نہیں بلکہ عطیہ کی کم عمری کا اعتراف تھا۔

شبلی جس طرح زہرا بیگم کو بمبئی جانے کے بارے میں پہلے خط سے آخری خط تک لکھتے رہے ہیں اسی طرح عطیہ کو بھی دوسرے خط میں لکھتے ہیں:

"عطیہ بیگم! مجھ کو معلوم نہیں کہ اب کب ملنے کا اتفاق ہو سکتا ہے لیکن اس میں شبہ نہیں! اگر یہ موقع پھر ملا تو میں چاہوں گا کہ میں تمھاری کچھ علمی خدمت کر سکوں۔ تم کو فارسی پڑھاؤں اور اردو کی انشا پردازی سکھاؤں۔ معلوم تم اس کو اپنی تحقیر تو نہ خیال کروگی؟" (خط ۲ ایضاً)

---

[1] دوسرا خط اپنی جگہ سے کسی خاص مقصد کے تحت ہٹا کر اگست ۱۹۰۹ء کے خطوط کے درمیان شایع کیا گیا ہے۔ اصلاً دوسرا خط ترتیب میں ۲۸ پر درج ہے۔ ۱۹ر فروری ۱۹۰۸ء کو لکھنؤ سے لکھا گیا ہے اور جس میں عطیہ کے مطالبے پر دیوان اور سوانح مولانا روم کا پیکٹ ارسال کرنے اور پتہ غلط لکھنے کی اطلاع دی گئی ہے۔ اس خط میں خطاب "آپ" سے کیا گیا ہے۔ القاب بھی "خاتون محترم عطیہ فیضی سلمہا" ہے۔ اس طرح دوسرے ہی خط کے "بند کھل جانے" کا الزام صحیح نہیں۔

[2] شبلی کی حیات معاشقہ۔ از ڈاکٹر وحید قریشی صفحہ ۵۲۔

شبلی کی اس خواہش کو شبلی کے ناقدین نظر انداز کر دیتے ہیں کیوں کہ اس سے ان کی "حیاتِ معاشقہ" یا "عہدِ گل" کی داستان بے نمک ہو جاتی ہے۔ شبلی کا عندیہ واضح ہو جاتا ہے اور عطیہ میں دلچسپی کھل کر سامنے آجاتی ہے۔ شبلی کو یہ بھی احساس رہتا ہے کہ عطیہ مغربی ذہن رکھتی ہیں۔ قدیم علوم میں دلچسپی شاید ان کے لیے خلافِ فیشن ہو اور وہ اسے اپنی ہتک تصور کریں۔ اس لیے وہ پہلے ہی اپنے احساسِ کمتری کا اظہار کر دیتے ہیں۔ عطیہ ان کی نظر میں پہلی مسلمان خاتون ہیں جو علم کے میدان میں ترقی کر رہی ہیں۔ ان کے ذریعہ ہندوستانی خواتین سے ان کی بہت سی امیدیں وابستہ ہیں۔ تعلیمِ نسواں کے سلسلے میں وہ ایک خاص نقطۂ نظر رکھتے ہیں۔ اسے فروغ پاتے ہوئے دیکھ کر وہ بے پناہ مسرت محسوس کرتے ہیں اور عطیہ کے لیے ان کے دل میں جگہ پیدا ہو جاتی ہے۔ ایک مقصد[1] کے حصول کے لیے وہ عطیہ کی معمولی معمولی فروگذاشتوں کو نظر انداز بھی کرتے جاتے ہیں

"میں چاہتا ہوں کہ آپ ان مشہور عورتوں کی طرح اسپیکر اور لکچرار بن جائیں جو انگریزی اور پارسی قوم میں ممتاز ہو چکی ہیں، لیکن اردو میں تاکہ ہم لوگ بھی سمجھ سکیں۔ آپ میں ہر قسم کی قابلیت موجود ہے۔ صرف مشق کی ضرورت ہے۔ ہم پرانے لوگ آزادی سے بے پردہ مجامع عام میں عورتوں کا تقریر کرنا پسند نہیں کرتے۔ لیکن آپ تو اس میدان میں آچکیں۔ اس لیے اب جو کچھ ہو کمال کے درجہ پر ہو۔" (خط ۲۰ ایضاً)

وہ نہیں چاہتے کہ قدم قدم پر اعتراضات کی وجہ سے عطیہ بد دل ہو جائیں اور اس اہم کام کو ترک کر دیں جو شبلی کی نگاہ میں اہمیت رکھتا ہے۔ تعلیمِ نسواں کے بارے میں وہ ایک واضح نقطۂ نظر رکھتے ہیں جس کا اظہار انھوں نے عطیہ کے نام خطوط میں جگہ بہ جگہ کیا ہے۔

"خط جو ضایع ہو گیا، اس میں تم سے ایک پرائیویٹ بات پوچھنا چاہتا تھا یعنی یہ کہ تم نے اپنی زندگی کا ایم (مقصد) کیا قرار دیا ہے۔ کیا ریفارمیشن یا اشاعتِ تعلیم یا تصنیف و مضمون نگاری، ان میں سے پہلے مقصد کے سوا جس کا میں اہل نہیں ہوں باقی تمھارے مقصد میں تم کو کافی مدد دے سکتا تھا۔ اس کے متعلق اور تفصیل لکھنی تھی لیکن ابھی اس کی اس لیے ضرورت نہیں۔ ابھی تو یورپ جانا ہے۔"

(خط ۲۶ بنام عطیہ فیضی ۱۰ اپریل سنہ ۱۹۱۰ء[2])

---

[1] تعلیم نسواں۔ [2] سنہ ۱۹۱۰ء کے بجائے سنہ ۱۹۰۸ء ہونا چاہیے تھا شاید کتابت کی غلطی ہے۔

"ایک لمبا چوڑا خط کل لکھ چکا ہوں لیکن ابھی جی سیر نہیں ہوا اس لیے کچھ اور باتیں سن لو۔ نصابِ تعلیم کے متعلق میں سرے سے اس کا مخالف ہوں کہ عورتوں کے لیے الگ نصاب ہو۔ یہ ایک اصولی غلطی ہے جس میں یورپ بھی مبتلا ہو رہا ہے۔ کوشش ہونی چاہیے کہ ان دونوں صنفوں میں جو فاصلہ پیدا ہو گیا ہے وہ کم ہوتا جائے نہ کہ بڑھتا جائے اور بات چیت، رفتار گفتار، نشست و برخاست مذاق زبان سب الگ ہو جائیں۔ یوں ہی تفرقہ بڑھتا رہا تو دونوں دو مختلف نوع ہو جائیں گے۔ امریکہ کی ایک لیڈی نے اس پر ایک عمدہ کتاب لکھی ہے، شاید تمھاری نظر سے گذری ہو۔

البتہ بعض چیزیں مثلاً رضاعت، پرورشِ اولاد وغیرہ مضامین عورتوں کے نصاب میں اضافہ ہونے چاہئیں۔

اس حالت میں اردو کا پورا لٹریچر جو کچھ کم نہیں ہے عورتوں کے قابو میں آجائے گا۔ سرسید، حالی اور تمھارے دوست کی تصانیف ناقدری کے قابل نہیں۔"

(خط ۱۹ بنام عطیہ فیضی۔ ۲۶ مئی ۱۹۰۹ء)

"عطیہ! تم کو معلوم ہوگا کہ فرانس میں سب سے پہلی اکاڈمی ایک لیڈی نے قائم کی تھی۔ تم کو بھی یہ موقع ہے۔ خود علمی ذوق ہے اور اہلِ مذاق بمبئی میں جمع ہیں۔ ہو سکتے ہیں۔"

(خط ۱۹ بنام عطیہ فیضی۔ ۲۶ مئی ۱۹۰۹ء)

"عورتوں کے متعلق تمھاری[1] رائے ہے کہ وہ دنیوی اور معاشی علوم کم پڑھیں،

---

[1] ڈاکٹر وحید قریشی کا خیال ہے کہ "علامہ شبلی کو جو بات سب سے زیادہ دل کش نظر آئی وہ اس کی مردانہ صفات ہیں": ان کے نزدیک شبلی نے اس خط میں اسی خواہش کا اظہار کیا ہے۔ حالانکہ ذرا بڑی جنسیت کی عینک اتار کر دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ شبلی نے یہ سب کچھ اپنی تحریک پر نہیں لکھا ہے بلکہ عطیہ نے ان کے سامنے تفصیل سے ایک رائے رکھی ہے، اور عورت کے بارے میں اپنا تصور پیش کیا ہے۔ شبلی نے اس پر تنقید کی ہے اور جمال، حسن، نزاکت کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے وہ عطیہ کی ایک، ایک رائے کا جواب ہے۔ عطیہ اپنی رائے پر مصر ہیں چنانچہ آئندہ خط میں شبلی پھر ان کی بحث میں حصہ لیتے ہیں۔ ایک موضوع پر اپنی صحیح رائے کا اظہار کر کے آخر شبلی نے کیا گناہ کیا؟

اور تم اس کو پسند نہیں کرتیں کہ عورتیں خود کمائیں کھائیں لیکن یاد رکھو مردوں نے جتنے ظلم عورتوں پر کیے اس بل پر کیے کہ عورتیں ان کی دست نگر تھیں۔ تم عورتوں کا بہادر اور دیو پیکر ہونا اچھا نہیں سمجھتی ہو لیکن یہ تو پرانا خیال تھا کہ عورتوں کو دھان پان، چھوٹی موئی اور روئی کا گالا ہونا چاہیے۔ جمال اور حسن و نزاکت پر موقوف نہیں۔ تنومندی، دلیری، دیو پیکری اور شجاعت میں بھی حسن و جمال قائم رہ سکتا ہے۔ مرد نما عورت زنانہ نزاکت سے زیادہ محبوب ہو سکتی ہے۔ ہاں یہ اعتراض صحیح ہے کہ موجودہ تعلیم سے بچے خاندان سے اجنبی ہو جاتے ہیں لیکن خاندان سے زیادہ چسپیدگی بھی کوئی مفید چیز نہیں۔ مہمات امور رک جاتے ہیں۔"

(خط ۲۲ بنام عطیہ فیضی۔ ۹؍جون ۱۹۰۹ء)

"عورتوں کی دیو پیکری پر تم نے اس قدر طولانی تقریر لکھی لیکن میری رائے میں کوئی تبدیلی نہیں ہوئی۔"

(خط ۲۳ بنام عطیہ فیضی۔ ۱۲؍جون ۱۹۰۹ء)

"تم کو خط لکھ چکا تھا کہ ایک پلندہ آیا جس میں سلسلۂ تعلیم نسواں کی چھ ریڈریں آئیں۔ ابتدائی حیثیت سے مجھے بہت پسند آئیں۔ ہر پہلو کا لحاظ رکھا ہے۔ تم بھی منگوا کر دیکھو اور پسند ہوں تو وہاں استعمال کرو۔"

(خط ۲۴ بنام عطیہ فیضی۔ ۱۹؍اگست ۱۹۰۹ء)

"عورت کا حال مردوں کے ساتھ پرچہ میں دیکھ کر ہم کیوں گھبرائیں گے۔ خود قرآن مجید میں ایک سورۃ کا نام النساء ہے یعنی عورت۔ عربی بیوگرافیوں میں عموماً مردوں کے ساتھ عالمہ عورتوں کا حال تفصیل سے ہوتا ہے۔ اکثر بڑے بڑے علماء نے عورتوں سے علم حاصل کیا ہے لیکن وہ پردہ میں بیٹھ کر پڑھاتی تھیں۔"

(خط ۵۴ بنام عطیہ فیضی)

شبلی یہ اچھی طرح محسوس کر رہے تھے کہ تعلیم نسواں کی خدمات عطیہ پورے ذوق و شوق کے ساتھ انجام دے رہی ہیں اور اعلیٰ تعلیم یافتہ ہونے کی وجہ سے ان سے مفید کام بھی انجام پا سکتے ہیں، اس لیے انھوں نے عطیہ کی ہمت افزائی کی پوری پوری کوشش کی۔ ان کی اعانت و

لہ کیا یہ جملہ بھی شبلی کی پیش دستی اور "سلطان جمال" کو اشارے کنائے سے جانے پر دلالت کرتا ہے؟ یا عطیہ خود اس بحث میں پوری پوری دلچسپی لے رہی تھیں اور شبلی کو مختلف پہلوؤں سے عورت کے مقام و مرتبہ کو متعین کرنا پڑتا تھا۔

استعانت کے لیے فارسی وارددی کی تعلیم کی پیش کش کی تعلیم کے سلسلے میں عورتوں کی پوزیشن اور ان کی ماضی کی تاریخ کا حوالہ بھی دیا تاکہ عطیہ کسی طرح بد دل نہ ہوں اور اپنے کام میں لگی رہیں۔ عطیہ برابر عورت کی نازک ادائی اور عشوہ طرازی کو اہمیت دیتی رہیں اور شبلی برابر یہ ثابت کرنے کی کوشش کرتے رہے کہ عورت کو جری اور خود اعتمادی کا پیکر ہونا چاہیے۔ اس وکالت میں ان کی انتہا پسندی پھر بیدار ہوگئی اور انھوں نے عطیہ کو لکھا:

"یہ تو مسلم ہے کہ صحت کے لیے، تندرستی کے لیے، جسم کی موزونی کے لیے، جامہ زیبی کے لیے مردانہ ورزشیں مفید ہیں۔ جو کچھ بحث ہے یہ ہے کہ عورتوں کے زنانہ حسن میں فرق آتا ہے[1]۔ لیکن میں کہتا ہوں کہ اس سے جمال اور دوبالا ہوجاتا ہے۔ یہ صرف میری رائے نہیں بڑے بڑے اہل نظر کا یہی فیصلہ ہے۔ کافی ہمدانی کے قصیدے کے چند شعر لکھتا ہوں ؎

میران سیاہ اند دعروسان وثاق اند | گردان جہان اند ہزبران زمانند
چوں سیم ہمہ پاک تن دپاک جبین اند | چوں سنگ ہمہ سخت دل وسخت کمانند
با قرطۂ رومی ہمہ چوں بدر منیر اند | بر مرکب تازی ہمہ چوں باد فرانند
مانند تدرو ند چو با جام شراب اند | مانند ہزبر اند چو با تیغ وسنان اند

امین الرشید (ہارون الرشید کا بیٹا) کی تمام کنیزیں مردانہ کپڑے پہنتی تھیں اور ہتھیار لگاتی تھیں۔ تیموریوں کے ہاں حرم کا چوکی پہرہ ترکی عورتوں سے متعلق تھا۔ مردانہ ہتھیار لگاتی تھیں۔ آج بھی حیدرآباد میں زنانہ پلٹنیں ہیں جو محلات میں پہرہ دیتی ہیں۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ جب تک عورتیں نازک ہی رہیں گی مرد اُن کے پورے حقوق نہ دیں گے۔"

(خط ۲۳ بنام عطیہ فیضی۔ ۱۱ر جون ۱۹۰۹ء)

شبلی ایک طرف اس گیلنٹری (GALLANTRY) یا جفاکشی کی تعلیم دیتے ہیں تو دوسری طرف جب عطیہ واقعتاً "مردانہ ورزشیں" اپنے مدرسۃ البنات جنجیرہ میں متعارف کرتی ہیں تو وہ اسے پسندیدگی کی نگاہ سے نہیں دیکھتے ہیں اور اشارۃً طنز کرتے ہیں:

---

[1] اس جملے کو بغور ملاحظہ کیجیے۔ صاف ظاہر ہوتا ہے کہ جسم کی موزونی، جامہ زیبی اور عورتوں کے زنانہ حسن کا مسئلہ عطیہ بیگم نے چھیڑا ہے اور شبلی اس سے متفق نہیں ہیں۔ گویا نازحسن کو اہمیت عطیہ ہی نے دی ہے۔

"تمھارے ڈرل سکھانے میں ہرج ہوتا ہوگا۔ اس لیے رخصت۔ خدا حافظ!"

(خط ۱۹ بنام عطیہ فیضی۔ ۲۶ مئی ۱۹۰۹ء)

اس جملے کے طنزیہ ہونے کا ثبوت زہرا بیگم کے خط سے فراہم ہوتا ہے جو اس سے تقریباً پانچ دن پہلے شبلی لکھ چکے ہیں۔ مردانہ ورزشیں شبلی کے نزدیک عورتوں کے لیے کریہہ تھیں۔ اس سے مردانہ صفات کے بارے میں ان کے نقطۂ نظر کا یقین بھی ہو جاتا ہے۔

"مدرسۃ البنات کے حالات پڑھ کر خوشی ہوئی۔ لیکن عطیہ سے کہیے کہ ڈرل کی ضرورت نہیں۔ کچھ تو مردوں کے لیے رہنے دیں۔ یہ مردوں کی وحشیانہ خصوصیت ہے۔ اس میں مساوات کی کیوں خواہش ہے۔"

(خط ۲۵ بنام زہرا بیگم ۲۱ مئی ۱۹۰۹ء)

اسی طرح جب لڑکیوں کی گھر چھوڑ کر دوسرے مقامات پر تعلیم حاصل کرنے کی بات آتی ہے تو عطیہ کے معاملے میں وہ اس لیے خاموش ہو جاتے ہیں کہ:

"لیکن آپ تو اس میدان میں آچکیں۔ اس لیے اب جو کچھ ہو کمال کے درجے پر ہو۔"

(خط ۲ بنام عطیہ فیضی۔ ۲۴ فروری ۱۹۰۸ء)

مگر جب عطیہ کے خاندان کی کوئی لڑکی جنجیرہ سے باہر تعلیم کے لیے بھیجی جاتی ہے اور شبلی سے عطیہ رہنمائی اور مدد کا مطالبہ کرتی ہیں تو شبلی ان کو لکھتے ہیں:

"لڑکی کو یہاں کیوں بھیجا۔ کیا وہاں کوئی بورڈنگ نہیں، اس کی عمر کیا ہے۔"

(خط ۴۴ بنام عطیہ فیضی ۱۹۱۱ء)

شبلی کے ناقدین شبلی کے اس تعلیمی نظریہ کو ترتیب دے کر غور کرنے کی زحمت نہیں کرتے۔ ان کی نگاہ صرف اس امر کی طرف منعطف ہوتی ہے کہ شبلی نے عطیہ کو تعلیم نسواں کے سلسلے میں جو کچھ لکھا وہ محض ان کے جنسی داعیہ کا لاشعوری تقاضا تھا۔ وہ مردانہ ورزش، سپہ گری حسن وجمال وغیرہ کا ذکر محض اس لیے کرتے تھے کہ عطیہ سے لذت آمیز سلسلۂ کلام جاری رکھ سکیں۔ حالانکہ حقیقت اس کے بالکل خلاف ہے۔ ان موضوعات کی ابتدا عطیہ کی طرف سے ہی ہوئی۔ دونوں نے تعلیم نسواں کے مسئلہ کو پوری آزادی کے ساتھ موضوع بحث بنایا اور شبلی انتہاپسندی کے باوجود عطیہ کو بہر طور راضی رکھنے کے لیے "غلط روش پر انھیں ٹوکتے رہے اور اپنا مافی الضمیر پیش کرنے میں قطعاً نہیں جھجکے۔

شیخ مشیر حسین قدوائی کا مقالہ جو شبلی کی زیر ادارت الندوہ میں شایع ہوا تھا، اس

پر عطیہ بہت برہم ہوئی تھیں جس کے جواب میں شبلی نے معذرت کی تھی۔ ڈاکٹر وحید قریشی کے نزدیک شبلی نے معذرت دب کر کی تھی۔ لیکن مندرجہ بالا اقتباسات پر وہ نظر ڈالیں تو اندازہ ہوگا کہ وہ مقالہ حقیقتاً شبلی کے اپنے نقطۂ نظر سے مطابقت نہیں رکھتا تھا۔ شبلی کا اپنا نقطۂ نظر کسی مروت یا ناز برداریٔ محبوب کی وجہ سے عطیہ اور زہرا کے خطوط میں کبھی ڈھکا چھپا نہیں رہا ہے البتہ محدب شیشوں سے دیکھنے پر شاید نظر نہ آئے۔

عطیہ کے سلسلے میں دوسرا شبہ، شبلی کا بہ تکرار بڑے اشتیاق کے ساتھ بمبئی جانے اور عطیہ سے ملنے کا اظہار کرنا ہے۔ شبلی نے اس سلسلے میں جو فقرے عطیہ کو لکھے ہیں وہ واقعی بڑے شوخ اور ادبی لطافتوں سے مملو ہیں۔ جملوں کی یہ ساخت اور بمبئی یا جنجیرہ کے سفر کے لیے "یہ تڑپ" ناقدین کے لیے مختلف وساوس کا باعث ہوتی ہے۔ اس موضوع پر کچھ کہنے سے پہلے شبلی کے انھیں رازداں کے چند جملے ملاحظہ ہوں جن کے خطوط میں شبلی نے مدارس کی "مجاز قنطرۃ الحقیقت" اور "چمن زار بمبئی کی گلگشت" کا ذکر کیا ہے۔ وہ شبلی کے مزاج کے بارے میں تحریر فرماتے ہیں:

> "احساس بہت شدید تھا... یہ احساس شاعری کا لوازمہ تھا۔ ہر ذوق میں شدت چاہتے تھے... گرمیوں میں ہندوستان چھوڑ کر سرد یا کم گرم مقام پر چلے جاتے تھے۔ اس سلسلے میں بمبئی کے سفر فارسی شعر و سخن کے لیے یادگار رہیں گے۔"

("مرحومی علامہ شبلی نعمانی" از حبیب الرحمٰن خاں شروانی)

"چمن زار بمبئی کی گلگشت"، کے سلسلے میں یہ وجہ اسی رازداں نے بیان کی ہے جس پر "اعتبار" کیا جاتا ہے۔ یہاں صاف واضح ہو جاتا ہے کہ بمبئی کے سفر سے تنہا عطیہ ہی مقصود نہ تھیں۔ بنیادی ضرورت تبدیلی آب و ہوا کی ہوتی تھی۔ البتہ یہ شبلی کی خوش قسمتی تھی کہ ایسے مقام پر انھیں ایک پورے کا پورا خاندان ہم ذوق مل گیا تھا جہاں صحیح اردو کا رواج بھی ممکنات میں سے نہ تھا۔ چہ جائیکہ اتنا اونچا ادبی ذوق اور اتنی مناسب مزاج دل چسپیاں! اس امر نے انھیں ہمیشہ حیرت میں مبتلا کر دیا اور وہ زہرا بیگم اور عطیہ فیضی کے خطوط انتہائی مسرت اور استعجاب کے ساتھ اپنے احباب کو دکھایا کرتے اور ان کی زبان دانی کی تعریف کیا کرتے۔

> "اب تو تمھارے خطوط ایسے ہوتے ہیں کہ احباب کو مزے لے لے کر سناتا ہوں اور لوگ سر دھنتے ہیں۔ پالی ٹیکس کے متعلق تمھارے پچھلے خط کے

اقتباسات (کوٹیشن) میں نے حیدر آباد اور الٰہ آباد بھیجے۔"

(خط ۲۲ بنام عطیہ فیضی ۹ر جون ۱۹۰۹ء)

"آپ کو رہنمائی کی کیا ضرورت ہے۔ آپ اور عطیہ جیسی اردو لکھ لیتی ہیں کاش ہمارے صوبہ بھر میں کوئی خاتون لکھ سکتی۔"

(خط ۱۲ بنام زہرا بیگم۔ ۱۱ر مارچ ۱۹۰۸ء)

"عنایت نامہ عین اس وقت پہنچا جب میں حیدر آباد سے روانہ ہو رہا تھا۔ اور احباب کا ایک مجمع کثیر میرے رخصت کرنے کے لیے جمع تھا۔ ان میں مسٹر شرر اور مولوی عزیز مرزا صاحب ہوم سکریٹری بھی تھے۔ آپ کا خط میں نے استعجاباً ان لوگوں کو سنایا اور لوگوں نے آپ کی انشا پردازی کی متحیر ہو کر داد دی۔"

(خط ۲۰ بنام زہرا بیگم۔ ۲۳ر فروری ۱۹۰۹ء)

شبلی بمبئی تو آب و ہوا تبدیل کرنے جاتے تھے، مگر وہاں بے زبان رہنے کے بجائے کچھ ہم زبانوں کی صحبت سے بھی فیض اٹھاتے تھے۔ جنجیرہ کے خاندان کے ایک ایک فرد سے اس ہم زبانی ہی کی وجہ سے انھیں بے پناہ انسیت ہو گئی۔ نازلی بیگم کا نواب بیگم ہونے کی وجہ سے وہ احترام کرتے تھے، زہرا بیگم کے لیے اپنے دل میں پورا پورا خلوص محسوس کرتے تھے۔ عطیہ سب سے چھوٹی تھیں جو شبلی سے ہر موضوع پر استفادہ کرنے کی کوشش کرتی تھیں۔ خطوط کا جواب لکھنے اور شبلی کی توجہات کو اپنے علم کی طرف منعطف رکھنے کے لیے ہمیشہ مستعد رہتی تھیں۔ شبلی نے بھی ان کی اس دل چسپی کو محسوس کیا اور ان میں انھوں نے پوری پوری دل چسپی لی۔ لیکن یہ دلچسپی ڈاکٹر وحید قریشی، شیخ محمد اکرام، محمد امین زبیری وغیرہ کے استنتاجات کے برخلاف ایک جویائے علم کی دل چسپی تھی۔ انھوں نے عطیہ کو عورت کی نگاہ سے نہیں دیکھا بلکہ ایک اسکالر کی نگاہ سے دیکھا۔ چنانچہ عطیہ ہی کو تحریر کرتے ہیں کہ:

"مردانہ تعلیم میں میں ہارا اور تم جیتیں۔ لیکن یہ بھی مردانہ پن ہے اور عطیہ میں تو تم میں تمام خوبیاں مردانہ ہی پاتا ہوں گو تم اس کو اپنی توہین سمجھو۔"

(خط ۲۵ بنام عطیہ فیضی۔ ۱۵ر جولائی ۱۹۰۹ء)

"میری لڑکی علاج کے لیے آئی ہے۔ وہ تمھارے خط کو پڑھ کر سخت حیرت زدہ ہوئی کہ اس قابلیت کی بھی عورتیں ہوتی ہیں۔ میں نے اس کا بھی جواب

دیا کہ وہ عورت کب ہیں ؟ (خط ۲۵ ایضاً)

اس جویائے علم ــــ عطیہ ــــ کے نام خطوط میں شوخی ہے جس کی توجیہہ اس زمانے میں خود عطیہ اس طرح کرتی تھیں ۔

"ان میں بظاہر کوئی ایسی بات نہ تھی کہ ہم میں سے کوئی بھی کسی قسم کی بدگمانی کرتا یا کسی برائی کا احساس ہوتا ۔ البتہ بعض میں شوخی ضرور ہوتی تھی جو شاعرانہ طبیعت کا خاصہ ہے ۔"

(مولانا شبلی اور خاندان فیضی ــ از عطیہ فیضی)

اس شوخی نے "محققوں" کی خوردبینی نگاہ کے لیے شبہات پیدا کر دیے ۔ شبہات کے لیے خطوط کے بعض جملوں نے جواز بھی پیدا کر دیا ۔ ان جملوں کو سامنے رکھ کر پوری داستان مرتب کر دی گئی اور خود عطیہ بھی نہ صرف شبلی کی طرف سے بدگمان ہوگئیں بلکہ ان سے نفرت کرنے لگیں ۔

"وہ بہت دنوں سے شبلی پر ایک سطر لکھنے کو روادار نہیں ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ امین زبیری مرحوم نے شبلی کے چند خطوط انھیں دکھائے تھے جن میں ان پر کچھ چھینٹے سے پھینکے گئے تھے ۔ وہ خطوط میری نظر سے نہیں گذرے ۔ اور اس لیے میں ان کی نسبت کچھ نہیں کہہ سکتا ۔ اس دن سے وہ شبلی سے "ناراض" ہیں ۔"

(خط بنام ابن فرید ۔ ضیاء الدین احمد برنی ۔ ۲۲ نومبر ۱۹۵۹ء)

عطیہ کے اس رویہ نے اس "داستان" کو مزید اہمیت دے دی بلکہ بات پایۂ تصدیق کو پہنچ گئی ۔ اگر عطیہ کا یہ رویہ نہ ہوتا اور وہ خود تمام حالات کا ٹھنڈے دل سے جائزہ لیتیں تو "شبلی کی رنگین زندگی" کے پس پردہ کام کرنے والے محرکات ان کے سامنے کھل کر آجاتے لیکن انھوں نے ایسا نہیں کیا بلکہ "مواخذین" کے اقتباسات کو بلاکم وکاست قبول کر لیا اور اپنی بے گناہی ، پاک دامنی اور لاعلمی کا ڈھنڈورا پیٹنا شروع کر دیا ۔ ان کے نزدیک "نفس کی خباثت[۱] " شبلی میں تھی ۔ وہ ہمیشہ ان کو "معصومانہ روش میں[۲] " دیکھتی رہیں ۔ عطیہ کے خیال میں شبلی کے خطوط میں "شوخی[۳] " ضرور ہوتی تھی ، لیکن ان میں سے "کوئی بھی کسی قسم کی بدگمانی نہ کرتا[۴] " حتیٰ کہ انھیں "کسی برائی کا احساس[۵] " کبھی نہ ہوتا ۔ لیکن محمد امین زبیری مرحوم نے ان کی پوزیشن کو تبصرہ حیاتِ شبلی میں بیان کر دیا اور دنیا کو اصل حقیقت بتادی[۶] ۔

۱ تا ۶ مولانا شبلی اور خاندان فیضی ۔ از عطیہ فیضی ۔ (شبلی نامہ ، ضمیمہ صہ ۲۷۵)

دنیا کے سامنے اس اصل حقیقت کے آنے کے بعد عطیہ کو سعدی کے ایک قطعہ کا صداقت پر مبنی ہونا یاد آ گیا، جسے انھوں نے اردو نثر میں تحریر فرمایا۔

"انسان کے علم کا اندازہ تو ایک دن میں ہو جاتا ہے لیکن نفس کی خباثت برسوں بھی نہیں معلوم ہوتی اور ہم کبھی اسی علم ولاعلمی میں رہے۔"

(مولانا شبلی اور خاندان فیضی۔ از عطیہ فیضی)

اس ترجمانی کے پیش نظر چند اہم نکات ایسے ہیں جن کے سلسلہ میں توجہ دینے کی ضرورت ہے۔ اولاً یہ کہ شبلی میں نفس کی خباثت تھی، ثانیاً یہ کہ عطیہ کو، بلکہ ان کی بہنوں میں سے کسی کو بھی عطیہ کے بارے میں شبلی کے ان عزائم کا علم نہ تھا۔ ثالثاً یہ کہ عطیہ کو اس برائی کا احساس محمد امین زبیری کے مطلع کرنے پر ہوا۔ رابعاً شبلی کے خطوط و منظومات میں پوشیدہ راز و اشارات جن جذبات پر مبنی ہیں ان کا نہ تو عطیہ کو علم اور نہ ان کے پروان چڑھنے میں عطیہ کا کوئی ہاتھ تھا۔ گویا یہ ساری ہوسناکی یک طرفہ تھی۔ پہلے نکتہ کی وضاحت تو اس پورے مضمون سے ہی ہو سکے گی لیکن یہاں ہم عطیہ کے نام خطوط میں سے صرف ان جملوں یا اشعار کو درج کرتے ہیں جو تمام خطوط میں سب سے زیادہ شوخ ہیں اور جن سے یہ گمان ہو سکتا ہے کہ یہ شبلی کی نفس کی خباثت کی غمازی کرتے ہیں۔ خط ۱۸ جو ۱۸؍اپریل ۱۹۰۹ء کو لکھا گیا ہے صرف ایک مصرعہ پر مشتمل ہے ؏

"چہ شود گر بہ سلامے دل ما شاد کنی"

اسی طرح خط ۳۲ مورخہ ۳؍نومبر ۱۹۰۹ء بھی ایک قطعہ پر مشتمل ہے ؎

"شوقِ تو از کجا بہ کجا می برد مرا نزدیک شد کہ گردِ رہِ کارواں شوم
تا بمبئی رسیدہ ام و زود تر بود کز بمبئی بہ سوئے جزیرہ رواں شوم"

نثر میں صرف دو اقتباسات واضح اشارہ کے حامل ہو سکتے ہیں۔ ان دونوں کے علاوہ جن "اقتباسات" کو محققین نے استعمال کیا ہے ان میں دور کی کوڑی لانے کی کوشش کی ہے:

"رگِ سنگم شرار می نویسم کفِ خاکم غبار می نویسم

قرۃ عینی[1]!

تمھارا خط جو مدت کے بعد ملا تو بے ساختہ میں نے آنکھوں سے لگا لیا اور دیر

---

[1] معلوم نہیں پنجاب اور دوسرے صوبوں میں اس کا رواج تھا یا نہیں لیکن اودھ اور مشرقی یو۔پی۔ میں بزرگ، لڑکیوں کو اسی طرح خطاب کیا کرتے تھے۔ لڑکوں کو نور چشم کے القاب سے مخاطب کرتے تھے لیکن ڈاکٹر وحید قریشی کے نزدیک (بقیہ حاشیہ ص۱۵۹ پر)

تک بار بار پڑھتا رہا۔ افسوس دیر تک ملنے کی امید نہیں۔ میں وطن، احباب، آرام سب چھوڑ سکتا ہوں لیکن ایک مذہبی اور قومی کام کیوں کر چھوڑ دوں ورنہ بمبئی یا جزیرہ دو قدم پر تھے۔"

(خط نمبر ۱۰ بنام عطیہ فیضی۔ ۲۸ / اپریل ۱۹۰۹ء[1])

عطیہ بیگم نے شبلی سے جنجیرہ (جزیرہ) آنے کا مطالبہ کیا ہے، جس کے لیے وہ ہر طرح آمادہ ہیں یہاں تک کہ وطن، احباب، آرام سب چھوڑ سکتے ہیں لیکن قومی کام مانع ہے۔ اگر شبلی ہیں نفس کی خباثت تھی تو عطیہ کی دعوت پر کیا وہ قومی کام نہیں چھوڑ سکتے تھے؟ لیکن ناقدین نے اس کے لیے بھی تاویل کی ہے۔ جسے ہم نظر انداز کرتے ہیں۔

ایک اور موقع پر شبلی عطیہ کو لکھتے ہیں:

"ایک بے ریا دل، ایک مخلص دل، وفا شعار دل کی طرف سے سفر سے مراجعت کی مبارک باد قبول کرو۔ میری زندگی کا یہ سخت افسوس ناک واقعہ ہے کہ یہ مبارکباد میرے لب کے بجائے زبان قلم ادا کرتی ہے۔ واقعات ایسے ہیں کہ ایک دن کے لیے یہاں سے غیر حاضر نہیں ہو سکتا تھا۔"

(خط نمبر ۱۷ بنام عطیہ فیضی۔ ۱۷ / اکتوبر ۱۹۰۸ء)

لیکن اس پیراگراف کے بعد آئندہ پیراگراف میں جس تہنیت کی غزل کا ذکر ہے اس میں عطیہ کا کہیں ذکر نہیں ہے۔ سلام شوق و دعائے بقائے دولت و جاہ صرف نازلی اور زہرا تک پہنچایا گیا ہے ؎

سلامِ شوق و دعائے بقائے دولت و جاہ
بہ نازلی و بہ زہرا یگاں یگاں برساں

شبلی کی توجہات اگر عطیہ کی طرف تھیں تو کیا وہ اپنا مافی الضمیر اس غزل میں نہیں ظاہر کر سکتے تھے جس طرح انھوں نے نازلی اور زہرا کے نام کا استعمال کیا ہے اسی طرح عطیہ کے نام کو بھی استعمال

(بقیہ حاشیہ صفحہ ۱۵۸) یہ القاب رومانوی ہے۔ میں نے اپنے محدود مطالعہ کی حد تک اس القاب کو کسی محب کو اپنی محبوبہ کے لیے استعمال کرتے ہوئے نہیں دیکھا۔ میرے نقطۂ نظر کی تصدیق اس امر سے بھی ہوتی ہے کہ شبلی نے یہی القاب "قرۃ العین من" اپنی بیٹی فاطمہ کے لیے بھی استعمال کیا ہے۔ ملاحظہ ہو مکاتیب شبلی حصہ اول صفحہ ۳۴۴، خط نمبر ۳ بنام فاطمہ خانم۔

[1] اس خط کا سنہ تحریر غلط معلوم ہوتا ہے۔ ۱۹۰۹ء کے بجائے ۱۹۰۸ء ہونا چاہیے۔

کر سکتے تھے۔ مگر ہم اس کی توجیہہ کبھی نہ کریں گے۔ کیوں کہ یہ اقتباسات بڑے شوخ ہیں۔ ہر دلیل ان کے سامنے کمزور پڑ سکتی ہے، علاوہ اس کے کہ انھوں نے اگر اتنے ہی شوخ جملے اور اشعار زہرہ بیگم کے لیے بھی استعمال کیے ہیں تو عطیہ کی خود شعوریت کا راز فاش ہو جاتا ہے ورنہ شبلی موردِ الزام ہیں۔ زہرا بیگم کو وہ والدہ (زہرا بیگم) کے مرثیہ کو قدردانی کی نگاہ سے دیکھنے کے جواب میں لکھتے ہیں:

"خط پہنچا۔ مرثیہ دل خواہ نہ تھا۔ لیکن آپ نے قدردانی کی نگاہ سے دیکھا۔ کیا بتاؤں ؎

فغاں کہ ما خرد و عشق کردہ ایم قبول　　　دو کار خانہ کہ بایک دگر نمی گردد"

(خط ۲۳ بنام زہرا بیگم۔ ۶ مارچ ۱۹۰۹ء)

یہ خرد و عشق بھی کیا عطیہ کے لیے بایک دگر قبول کیا گیا ہے؟ کیا اس شعر کی مخاطب بھی عطیہ ہیں؟ کیا یہاں بھی عطیہ سے کنایتہً خطاب کیا جا رہا ہے؟ اسی طرح ایک اور موقع پر لکھتے ہیں:

"مسٹر لقمانی صاحب اور لقمانی کی پر لطف صحبتیں مبارک لیکن ؎

چو باسکینہ نشینی و بادہ پیمائی　　　بیاد آر حریفانِ بادہ پیما را"

(خط ۲۴ بنام زہرا بیگم۔ ۱۵ اپریل ۱۹۰۹ء)

واضح ہے کہ یہاں حریفانِ بادہ پیما کو یاد رکھنے کا تقاضا زہرا بیگم سے کیا جا رہا ہے، عطیہ فیضی سے نہیں۔ دراصل یہ سارا مغالطہ صرف اس کوتاہی سے پیدا ہوتا ہے کہ "ناقدین" شبلی کے اسلوب خطوط نگاری سے واقف نہیں ہیں ورنہ مہدی حسن، ابوالکلام، حبیب الرحمٰن خاں شیروانی، اور زہرہ فیضی وغیرہ کے نام خطوط کو وہ ان خطوط کے طرزِ تحریر سے بالکل مختلف محسوس کرتے جو دوسرے بہت سے اشخاص کو لکھے گئے ہیں۔ شبلی اپنے مخاطب کی افتادِ طبع کا پورا پورا لحاظ رکھتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ خود مہدی حسن اور حبیب الرحمٰن خاں شروانی کے نام کے خطوط کے طرزِ تحریر میں فرق ہے، حالانکہ ہر ایک سے بے تکلفی یکساں ہے اور نفسِ مضمون میں اختلاف نہیں جیسا کہ مندرجہ بالا اقتباسات سے اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ زہرا کے نام ۱۵ اپریل ۱۹۰۹ء کے خط میں جتنا شوخ شعر شبلی نے استعمال کیا ہے، عطیہ کے نام کسی خط میں بھی استعمال نہیں کیا۔ علاوہ اس شعر کے جو انھوں نے وداعیہ غزل کے بعد والے خط ۹ کے آخر میں لکھا ہے ؎

می روی و گریہ می آید مرا　　　ساعتے بنشیں! کہ باراں بگذرد

لیکن حیرت ہے کہ "محققین" کی نظر عطیہ پر ٹھہرتی ہے اور زہرا کو بالکل نظر انداز کر جاتے ہیں۔ اسے

اگر ناقد کے مرتبہ سے فروتر نہ قرار دیا جائے تو کیا کہا جائے۔ شبلی اس معاملے میں بالکل بے داغ ہیں۔ چاند پر دھول پھینکنے کی عبث کوشش جنھوں نے کی ـــــ بالخصوص محمد امین زبیری ـــــ وہ چاند کو گرد آلود کرنے سے تو قاصر رہے البتہ وہ دھول خود ان کی آنکھوں میں پڑ گئی اور وہ سمجھے کہ چاند پر دھول پڑ جانے سے ساری دنیا تاریک ہو گئی۔ حالانکہ یہ تو خود ان کی آنکھوں کے گرد آلود ہو جانے کا قصور تھا۔

اسی طرح عشق کا اظہار وداعیہ غزل[1] سے منسوب کیا جاتا ہے جو شبلی نے عطیہ کے یورپ جانے پر لکھی تھی۔ اس کے شوخ ترین اشعار منتخب کر کے یہاں درج کیے جاتے ہیں ؎

رسم و آیین شرع نگذاری ـــــ رہ روِ جادۂ نیاز آئی

دوستاں دیدہ بر رہت باشد ـــــ کہ تو ناگہ زورِ فراز آئی

وزپس آمدن اعظم گڈھ ـــــ از رہِ لطف یکہ تاز آئی

لیکن شبلی نے ان تینوں اشعار کو کوئی اہمیت نہیں دی ہے۔ ایک خط میں وہ اگر اشارہ کرتے ہیں تو اس شعر کی طرف ؎

بر سفر رفتنت مبارک باد ـــــ بہ سلامت روی و باز آئی

ملاحظہ ہو زہرا بیگم کے نام خط کا مندرجہ ذیل اقتباس :

"عطیہ کو میں نے خدا حافظ نظم میں لکھا تھا۔ آپ نے دیکھا یا نہیں۔ نہ دیکھا ہو تو چند شعر لکھ بھیجوں، اس شعر پر سلامت روی و باز آئی مصرعے لگا دیئے تھے، ایک شعر یہ ہے ؎

بہ روی سوئے پیرس و لندن ـــــ وز رہِ کعبہ و حجاز آئی

اشعار میں اور جو دعائیں مانگی تھیں ان میں سے ایک اسی کے قبول نہ ہونے کا کھٹکا ہے۔"

(خطوطِ شبلی بنام زہرا بیگم۔ ۲۰ مئی ۱۹۰۸ء)

شاید اس اقتباس سے یہ گمان کیا جاتا ہو کہ شبلی نے زہرا بیگم سے مندرجہ بالا اشعار کو چھپانے کے لیے اس مصرعہ اور شعر کی طرف توجہ دلائی ہے، حالانکہ یہ بدگمانی سے زیادہ کچھ بھی نہ ہوگا،

[1] واضح رہے، یہ غزل شبلی اپنے چھوٹے بھائی محمد مہدی حسن کی اپریل ۱۸۸۵ء میں لندن روانگی کے موقع پر وداعیہ کے طور پر ۲۳ برس پہلے ہی پیش کر چکے تھے۔ اس طرح اصلاً یہ وداعیہ غزل عطیہ کے لیے نہیں لکھی گئی تھی۔

کیوں کہ اس صورت میں وہ زہرا بیگم کو غزل دیکھنے کی دعوت ہی نہ دیتے۔ اس کے علاوہ مندرجہ بالا اشعار میں پہلا شعر اس اقتباس میں درج شدہ شعر کے بعد کا ہے اور اس سے تعلق معلوم ہوتا ہے "رسم و آئین شرع" کا قرینہ اس کے سوا کچھ اور نہیں ہو سکتا۔ تیسرا شعر اعظم گڑھ آنے کی دعوت ہے اور یہ دعوت بارہا زہرا بیگم کو بھی دی جا چکی ہے۔ اب دوسرے شعر پر جتنی بھی رد و قدح کی جائے کم نہیں کیوں کہ اس میں "دوستاں" اور راستہ میں آنکھیں بچھا دینے کا تذکرہ ہے لیکن کیا یہ شبلی کی نیازمندی اور شاعرانہ تخئیل آرائی سے ہٹ کر کوئی بات ہے جب کہ وہ اپنی دعاؤں میں سب سے زیادہ اہمیت "رہِ کعبہ و حجاز" سے آنے کو دیتے ہیں اور اسی کی طرف سے مایوس ہیں ؟ دراصل وہ عطیہ کی طرف سے خائف ہیں کہ ان کی آزاد طبیعت اور مغرب زدگی انھیں آغوشِ اسلام سے چھین لے گی اور وہ بے راہ رو ہو جائیں گی۔ اسی لیے وہ اس دعا کی تکمیل کی طرف سے شبہ میں ہیں، اور عطیہ سے بھی کہتے ہیں کہ ؎

می روی و گریہ می آید مرا　　ساعتے بنشیں کہ باراں بگذرد

شبلی کو یقین تھا کہ یہ یورپ سے واپسی کچھ زیادہ خوش آیند نہیں ہوگی۔ اس کا اظہار شبلی کے متعدد خطوط سے ہوتا ہے۔ عطیہ کے یورپ جانے سے پہلے کے خطوط اور دوسری بار واپسی کے بعد کے خطوط سب اسی خدشے اور شکوے سے پر ہیں۔ زہرا بیگم کے نام اس دور کے خطوط میں بھی یہی رنجیدہ ذکر ہے، مگر افسوس کہ ان تذکروں میں رنگ آمیزی دوسرے ہی انداز سے کی گئی ہے۔ یہ شبلی کی بدقسمتی ہے۔

دوسرے نکتہ کے بارے میں عطیہ کے یہاں تضاد ہے۔ ایک طرف وہ اس کا اعتراف کرتی ہیں کہ شبلی کے بعض خطوط میں شوخی ہوتی تھی لیکن دوسری طرف وہ ان کے عزائم سے لاعلمی کا اظہار کرتی ہیں۔ حالانکہ شبلی نے جب ایک شعر میں ان کا نام کنایتہً استعمال کیا ؎

نازم کہ ایں عطیۂ فیضِ امیرہ است　　کآوازۂ سخاش بہ عالم رسیدہ است

تو وہ شبلی سے برہم ہو گئیں۔ انھوں نے اپنے نام کا اس طرح استعمال بھی گوارا نہ کیا۔ گویا حسنِ اتفاق تھا کہ نازلی بیگم نے انھیں جولائی ۱۹۰۹ء میں کچھ زرِ عطیہ روانہ کیا اور شبلی نے لفظ عطیہ سے شعری فائدہ اٹھایا۔ ڈاکٹر وحید قریشی نے اس استعمال کو انھیں معنوں میں لیا ہے[1] جن معنوں میں عطیہ نے بدگمانی کی۔ ان کے نزدیک شبلی کی وضاحت قطعاً قابلِ قبول نہیں ہے بلکہ عطیہ کی "رم

---

[1] شبلی کی حیاتِ معاشقہ۔ از ڈاکٹر وحید قریشی۔ صفحہ ۷۲۔

خوردگی ہی درست ہے:

"اچھا ہوا کہ میں نے ان سطروں کے معنی تم سے دریافت کیے ورنہ ممکن تھا کہ میں تمھارا نام اس طرح کسی موقع پر لاتا اور تم کو رنج ہوتا۔ لیکن مجھ کو حیرت ہے کہ تم یہ کیوں کر سمجھتی ہو کہ وہ تمھارا نام ہے۔ عطیہ کے معنی داد و دہش اور انعام کے ہیں اور اسی معنی میں استعمال کرتا ہوں۔ یہ دوسری بات ہے کہ اتفاق سے یہی تمھارا نام بھی ہے۔ غیر آدمی کیوں کر جان سکتا ہے کہ میں نے تمھارا نام لیا ہے۔ اس لیے تم کو رنج کرنے کی کیا وجہ۔ بہر حال آیندہ نہ لکھوں گا۔ تم شاید اس کو حسنِ طلب سمجھتی ہو اور میں شاہنشاہ سے بھی اس قسم کا خیال ننگ سمجھتا ہوں۔"

(خط ۴۱۔ بنام عطیہ فیضی۔ ۱۷ر اکتوبر ۱۹۰۹ء)

ظاہر ہے شبلی کو نازلی بیگم نے ایک رقم عطیہ کی تھی۔ انھوں نے نہ تو عطیہ کو شبلی کے حوالے کر دیا تھا نہ اس طرح کا کوئی خیال تھا اور نہ شبلی نے اس طرح کی کوئی تہنیت ادا کی تھی، لیکن پھر بھی عطیہ کو طرح طرح کے وساوس پیدا ہو گئے۔ اسے ہم عطیہ کی خود شعوریت کے سوا اور کیا کہہ سکتے ہیں؟ سنجیدگی کے ساتھ سوچا جائے تو شبلی کی خطاداری سے کہیں زیادہ عطیہ کی کرشمہ سازی نے اس شعر کو مشکوک رنگ آمیزی دے دی اور ان کے اور شبلی کے معاشقہ کے لیے بے بنیاد کی بنیاد تیار ہو گئی۔

اگر ہم یہ فرض بھی کر لیں کہ اس شعر سے اس بدنام معاشقے کی طرف اشارہ ملتا ہے، تب بھی شبلی کی پوزیشن عطیہ سے زیادہ محفوظ ہے، کیونکہ ——— "تم شاید اس کو حسنِ[1] طلب سمجھتی ہو اور میں شاہنشاہ سے بھی اس قسم کا خیال ننگ سمجھتا ہوں" ——— عطیہ کی انانیت اور خود نمائی کے لیے اس سے کاری تازیانہ نہیں ہو سکتا۔ شبلی نے جس شان استغنا کا اظہار اس جملے میں کیا ہے وہ خود ہی پورے مقدمہ کا رخ پلٹ دینے کے لیے کافی ہے۔ شبلی عطیہ سے کچھ بھی نہیں چاہتے۔ اگر وہ "شہنشاہِ جمال" ہیں تو ہوا کریں، شبلی ان سے طلب تو درکنار، اس قسم کا خیال ننگ سمجھتے ہیں! عطیہ کا اس دور میں، اپنے بارے میں یہ شدت احساس واضح رہے اس دور کا ہے جب ڈاکٹر اقبال ان کو متعدد خطوط لکھ چکے ہیں جن میں سے ایک خط وہ بھی ہے جس میں اقبال نے اپنی شادی سے

---

[1] "حسن طلب" میں کنایہ معشوق کا نہیں رقم کا ہے، کیونکہ شاہنشاہ رقم دیتا ہے معشوق نہیں۔

انکار اور شراب خوری کے ارادے کے بارے میں بڑے درد و کرب کے ساتھ لکھا ہے اور جس دور کے اقبال کے خطوط عطیہ کے پاس تلف ہو چکے ہیں۔ گویا یہ وہ دور تھا جب عطیہ مشرق و مغرب کے ہندوستانی مشاہیر کے درمیان یکساں مقبول ہو رہی تھیں۔ ڈاکٹر اقبال، سر عبدالقادر، اور شبلی سب ہی ان کی طرف متوجہ تھے، پھر کیوں نہ وہ "پتے کے کھڑکنے پر بھی چونک پڑیں"۔ اس میں شبلی کا اتنا قصور نہیں تھا، جتنا عطیہ کی ذکاوت حس کا شبلی نے شعر ایک معنی میں استعمال کیا، اور عطیہ نے اس کو دوسرے ہی معنی پہنا دیئے۔ شبلی نے آہ کی تو بدنام ہو گئے، عطیہ نے قتل بھی کیا تو چرچا نہیں ہوا۔

ان حقائق کے پیش نظر یہ بات خود ہی واضح ہو جاتی ہے کہ شبلی کے عزائم کیا تھے؟ اور آیا ان کا علم عطیہ کو تھا یا نہیں؟ ـــــ ظاہر ہے شبلی کے عزائم اگر کچھ ہوتے تو بات بھی تھی۔ یہاں تو پہلے سے ہی ان کی طرف سے وساوس پیدا ہونا شروع ہو گئے تھے جب کہ وہ ہر ہر قدم پر اپنی استغنار کا اظہار کرتے رہے، لیکن یہ تنہا استغنا کسی کو نظر نہ آئی۔ باقی سب کچھ دیو پیکری اختیار کر گیا۔

جہاں تک عطیہ کے اس دعوئ معصومیت کا تعلق ہے کہ برائی کا احساس محمد امین زبیری کے مطلع کرنے پر ہوا، صرف ڈاکٹر وحید قریشی کا استدلال کفایت کرے گا۔

"اس اقتباس میں دلائل سے زیادہ جذبات کا استعمال ہوا ہے اور مولانا شبلی کی ذات پر نازیبا اور نا واجب حملے کیے گئے ہیں۔ شبلی جذباتی آدمی ضرور تھے لیکن "خبیث" نہ تھے۔ باقی رہے سید سلیمان ندوی تو خطوط کی اشاعت کی جتنی ذمہ داری ان پر عائد ہوتی ہے اتنی ہی ذمہ داری خطوط شبلی کی اشاعت سے امین صاحب پر ہوتی ہے۔ ہم نے یہ کبھی نہیں کہا اور نہ اب کہتے ہیں کہ اس معاشقے میں عطیہ بیگم صاحبہ کا قصور تھا۔ خطوط و اشعار اکثر شبلی کی داخلی کیفیات ہیں ـــــ ہاں اتنا ضرور ہے کہ متذکرہ بالا اقتباس میں لاعلمی پر جو ضرورت سے زیادہ زور دیا گیا ہمیں سوچنے پر ضرور مجبور کر دیتا ہے۔ اور ہم علامہ شبلی اور علامہ اقبال کے ان جملوں کو شک کی نظر سے دیکھنے لگتے ہیں جن میں عطیہ صاحبہ کو ذہین و فطین کہا گیا ہے۔"

(شبلی کی حیات معاشقہ۔ از ڈاکٹر وحید قریشی ص ۹۳-۹۲)

اپنی بے گناہی کا یہ احساسِ شدید ہی اس امر کی غمازی کرتا ہے کہ عطیہ نے شبلی کی "خباثت" کو بہ وضاحت و رغبت گوارا کر لیا ہے، کیوں کہ صرف اسی شکل میں ایک اسکینڈل بن سکتا تھا، اور شبلی کی فینی برائن وجود میں آسکتی تھی، چنانچہ ایسا ہی ہوا۔ محمد امین زبیری اسے شہرت دیتے یا نہ دیتے یہ ایک ایسی چنگاری تھی جسے عطیہ اپنے سینے میں بہت دنوں تک دبا کر نہیں رکھ سکتی تھیں۔ اقبال کے خطوط کی اشاعت اس کا بین ثبوت ہیں، جنھیں خود ہی ترتیب دے کر انھوں نے شایع کیا ہے۔ ایسی صورت میں محمد امین زبیری مرحوم کو "دیوار قلعہ" بنانا مناسب نہیں۔

آخری فردِ جرم کے سلسلے میں کسی قدر تفصیل کی ضرورت ہے۔ عطیہ کا یہ اعلان کہ شبلی کے خطوط میں پوشیدہ راز و اشارات جن جذبات پر مبنی ہیں ان کا نہ تو عطیہ کو علم تھا اور نہ ان کے پروان چڑھنے میں عطیہ کا کوئی ہاتھ تھا۔ ان پوشیدہ راز و اشارات کے پس پردہ کچھ جذبات تھے بھی یا نہیں، اس حقیقت کا انکشاف تو رفتہ رفتہ ہوتا ہی جا رہا ہے، لیکن وہ راز و اشارات جن کی طرف عطیہ اشارہ کرتی ہیں، ان کو خطرناکی کا لباس عطیہ ہی کا پہنایا ہوا ہے۔ اس سلسلے کا سب سے بدنام وہ خط ہے جس میں شبلی نے "بوئے گل" سے اپنے اشعار کا مطلب سمجھانے کی کوشش کی ہے (ڈاکٹر وحید قریشی اور ان کی نقل میں شیخ محمد اکرام بھی) مطالب اشعار والے خط کے سلسلے میں استدلال کرتے ہیں کہ اس طرح شبلی نے اپنے عشق کی نامہ بری کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے نزدیک یہ بہانہ ہے عطیہ پر اپنے جذبات منکشف کرنے کا، مگر اصل حقیقت کا تقاضا یہ ہے کہ اس خط سے پہلے اور بعد کے چند خطوط کا جائزہ لے لیا جائے۔

مطالبِ اشعار کا سلسلہ ۲۹ رمئی ۱۹۰۹ء سے شروع ہوتا ہے۔ شبلی عطیہ کو فارسی آموزی کی دعوت دیتے رہے ہیں، عطیہ بھی اپنے شوق کا اظہار شدت کے ساتھ کرتی رہتی ہیں۔ یہاں تک کہ شبلی کو احساس ہوتا ہے کہ یہ شوق محض آرزو اور تمنا تک محدود ہے چنانچہ ایک بار پھر جب عطیہ اپنی آرزو کا اظہار کرتی ہیں تو شبلی ان کو لکھتے ہیں:

"فارسی آموزی کا ذکر بارہا ہو چکا لیکن محض آرزو اور تمنا سے کیا حاصل۔
اس لیے چاہتا ہوں کہ کبھی کبھی کوئی بات لکھ دیا کروں۔ سب جمع ہو جائیں گی
تو ایک اچھا سلسلہ منضبط ہو جائے گا۔"

(خط ۲۱ - بنام عطیہ فیضی۔ ۲۹ رمئی ۱۹۰۹ء)

اس پیراگراف کے بعد انھوں نے حافظ کے ایک شعر اور پھر داغ کے ایک اور شعر کی تشریح کی ہے۔

"بوئے گل" کے مطالبِ اشعار والے خط سے پہلے دو خط خالصتاً عورتوں کی تعلیم سے متعلق ہیں۔ ان کے بعد تیسرا خط وہ مطالب والا خط ہے جو بہت بدنام ہے۔

معترضین کے نزدیک "ایک اچھا سلسلہ منضبط ہونا" عطیہ تک اشعار کے قالب میں اپنا مدعا پہنچانے کا ایک بہانہ تھا۔ اس دعویٰ بے دلیل پر اگر ایمان بھی لے آیا جائے تب بھی منقولہ جملوں میں پنہاں حقیقت کا ابطال نہیں کیا جاسکتا۔ "فارسی آموزی کا بار ہا ذکر" اگر عطیہ نہ کرتیں اور محض آرزو اور تمنا پر اکتفا نہ کرتیں تو شبلی فارسی تدریس کے لیے عملی قدم نہ اٹھاتے۔ خیام، حافظ، داغ اور کافی ہمدانی کا ذکر نہ کرتے اور نہ اپنے اشعار کا ہی مطلب سمجھاتے۔ اصل واقعہ کیا تھا؟ صرف عطیہ ہی بتا سکتی ہیں، جو بقیدِ حیات ہیں اور جب تک وہ کوئی وضاحت نہ کریں شبلی کے پوشیدہ عزائم کو بدنام کرنا دیانت داری اور ناقدانہ صداقت کے منافی ہے۔ آخر دو نکات کے سلسلے میں اتنی وضاحت کافی ہے کہ بعض وقت اجمال تفصیل پر سبقت رکھتا ہے۔ یہاں واضح رہے کہ اس خط ۲۱ اور مطالب اشعار والے خط ۲۴ کے درمیان دو خطوط حائل ہوتے ہیں، جن میں سے خط ۲۲ عطیہ کے خطوط کے طرزِ تحریر کی طرف بڑا مشکوک اشارہ کرتا ہے:

"اب تو تمھارے خطوط ایسے ہوتے ہیں کہ احباب کو مزے لے لے کر سناتا ہوں اور لوگ سر دھنتے ہیں۔"

(خط ۲۲۔ بنام عطیہ فیضی۔ ۹ جون ۱۹۰۹ء)

اگر عطیہ کے خطوط میں یہ دلکشی نہ ہوتی تو شبلی کو اپنے خطوط میں وہ انداز اختیار نہ کرنا پڑتا جو انھوں نے زہرا بیگم کے نام خطوط میں اختیار کیا ہے۔ بلکہ خط ۲۳ میں تو عطیہ کا اصرار، کسی کتاب کا ان کے نام سے معنون کیا جانا اور شبلی کا اعتذار بھی فراہم ہوتا ہے۔ اس کے بعد خط ۲۴ کی باری آتی ہے۔ اس ساری ترتیب سے صرف اس قدر ظاہر ہوتا ہے کہ عطیہ اپنی خودنمائی کے لیے لاکھوں جتن کر رہی تھیں۔ اور شبلی ان کی تربیت کے لیے سنجیدہ کوششیں کر رہے تھے مگر ان کی یہ سعی بھی مشکور نہ ہوئی اور الٹے عطیہ ہی نے انھیں بدنام کر دیا۔

شبلی کے خطوط کے سلسلے میں ان کے فارسی کلام نے بھی بڑا ہنگامہ برپا کیا ہے۔ ڈاکٹر وحید قریشی نے تو ہر خط اور اس کے شوخ جملوں سے غزلیات کو مربوط کر کے بڑے وسوسے پیدا کر دیئے ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ اگر شبلی ۱۹ برس بعد اچانک غزلیں اور وہ بھی حافظ و خیام کے رنگ کی نہ کہنے لگتے تو ان خطوط سے یہ رنگین داستان تیار نہ ہو سکتی، مگر اس کلام نے بڑا غضب

ڈھایا۔ اگر اس کو یکسر نظر انداز کر دیا جائے تو اس حیاتِ معاشقہ کے قیاسی ہونے کے سلسلے میں جتنے دلائل بھی فراہم کیے جائیں گے بے وزن رہیں گے۔

اپنی فارسی شاعری کے سلسلے میں شبلی نے زہرا بیگم کو جو جملے لکھے ہیں، وہ ان کی ترجمانی بہترین انداز میں کرتے ہیں۔

"بوئے گل" کہیے تو بھیج دوں۔ "دستہ گل" کی نسبت مہذب ہے۔ شاعری درحقیقت ایک خُردبین ہے۔ جس میں چھوٹی چیزیں بڑی بن کر نظر آتی ہیں۔ اس کو لوگ مبالغہ کہتے ہیں، لیکن وہ مبالغہ نہیں اس خُردبین کا اثر ہے۔"

(خط نمبر ۲۰ بنام زہرا بیگم۔ فروری ۱۹۰۹ء)

لیکن فارسی غزلوں کے ترجمانوں نے اپنی نگاہوں پر اعتبار نہیں کیا۔ انھوں نے ہمیشہ خوردبین کا سہارا لیا اور حقیقت کو دیکھنے کے بجائے مبالغہ ہی کو اصل حقیقت تصور کر لیا۔ اگر وہ حقیقت کو دیکھنے کی کوشش کرتے تو شبلی کی بات ان کی سمجھ میں آجاتی اور شبلی کے جذبات کا سراغ لگا سکتے۔

شبلی کے جذبات کیا تھے؟ ان کے مبالغے کی حقیقت کیا تھی؟ اس سلسلے میں جہاں ایک طرف مہدی حسن مرحوم کے نام کے خطوط سے استدلال کیا جاتا ہے، وہاں حبیب الرحمٰن خاں شروانی مرحوم کے نام کے خط کے اس فقرے کو بھی نظر انداز نہ کرنا چاہیے جو انھوں نے بمبئی سے شروانی مرحوم کے تقاضے پر مندرجہ ذیل مطلع والی غزل ارسال کرتے ہوئے لکھا تھا۔

"ساقیِ مست چو سوئے منِ مدہوش آید   ساغر از کف بنہد، مے کدہ بر دوش آید"

مذکورہ فقرہ اس غزل کے آخر میں درج ہے:

"افسوس یہ ہے کہ ہم نہ صرف پارسائی میں بلکہ رندی میں بھی عالم بے عمل ہیں۔"

(خط نمبر ۶۹ بنام حبیب الرحمٰن خاں شروانی ۳ر فروری ۱۹۰۸ء)

شبلی بمبئی میں ہوتے ہوئے بھی اس بات کا اقرار کر رہے ہیں کہ وہ رندی میں بھی عالم بے عمل ہیں۔ ممکن ہے کہ حیاتِ معاشقہ کے حق میں دلالت کرنے والے محققین یہ وکالت کریں کہ اس سے عشق کی حقیقت کا ابطال نہیں۔ مگر واقعہ تو یہ ہے کہ جب شبلی اپنی انتہائی رندانہ غزل کی رندی سے انکار کر رہے ہیں تو پھر عشق کا حقیقی ہونا کیا معنی رکھتا ہے۔

یہ فارسی غزل اور معاشقہ کے سلسلے میں شبلی کے فقروں کی ترجمانی ہے۔ لیکن اگر فارسی غزل کے مختلف زمانوں پر بھی غور کریں تب بھی غزلوں کے عطیہ کی طرف منسوب ہونے اور "راز و اشارہ"

کے پنہاں ہونے کا ثبوت نہیں ملتا۔

ڈاکٹر وحید قریشی کے نزدیک بمبئی سے تعلق اور عطیہ سے شبلی کا عشق ۱۹۰۶ء سے شروع ہوتا ہے۔ (حالانکہ اس کا کوئی ثبوت ان کے پاس نہیں ہے صرف قیاسی بات ہے) جب کہ ان کی فارسی عشقیہ غزلیات کا دور ۱۹۰۶ء سے ۱۹۰۸ء تک ہے۔ شیخ محمد اکرام نے صرف "دستۂ گل" پر تکیہ کیا ہے اور اسی پر سارے عشق اور عشق کی تحقیق کی بنیاد رکھی ہے۔ شیخ محمد اکرام یوں بھی تحقیق کے آدمی نہیں ہیں اور اس پر ستم یہ ہے کہ جو خام معلومات وہ جمع کر لیتے ہیں ان کی بنیاد پر دوسروں کا مضحکہ اڑانا، تحقیر کرنا اور طنزیہ جملے چسپاں کرنے میں کمالِ علم سمجھتے ہیں۔ یہ انداز تحریر ایک بلند معیار محقق کا نہیں ہوتا چنانچہ اسی خامی کی وجہ سے وہ کسی تحقیق کا حق ادا کرنے سے قاصر رہے ہیں۔ انھوں نے سید سلیمان ندوی کے اس جملے کا تمسخر اڑایا ہے:

"وہ لوگ جن کی سخن فہمی صرف حرفی ہے وہ غلطی سے اس دشمن ایمان کی تلاش بمبئی میں کرتے ہیں۔ حالانکہ وہ علی گڑھ میں تھا۔ یعنی علی گڑھ کی تحریک سے الگ ہو کر ندوہ میں شامل ہوا۔"

یہ تمسخر جن بنیادوں پر اڑایا گیا ہے وہ سید سلیمان کے اس جملے کے مقابلے میں کہیں زیادہ تمسخر انگیز ہیں لیکن شیخ محمد اکرام کی "تحقیق" نے تو سید سلیمان ندوی کی توجیہہ کو لطیفہ بنا دینے کے بجائے اپنی ہی تحقیق کو لطیفہ بنا دیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ شیخ محمد اکرام نے شبلی کی حیات معاشقہ کے سلسلے میں جو باب "وادیٔ گل" کے عنوان سے لکھا ہے وہ ان کی ژرف نگاہی یا سعیٔ تحقیق کی مرہونِ منت نہیں ہے بلکہ ڈاکٹر وحید قریشی کی مخلصانہ پیش کش کی خوشہ چینی ہے۔ یہ ایک یقینی امر ہے کہ اگر شبلی کی "حیات معاشقہ" نہ لکھی گئی ہوتی تو "شبلی نامہ" میں "وادیٔ گل" کا باب نہ ہوتا۔ شیخ محمد اکرام اعلیٰ تحقیقی مواد کو کام میں لانے کا سلیقہ ہی نہیں رکھتے حالانکہ انھوں نے بعض ایسی چیزیں دیکھی ہیں جن تک ڈاکٹر وحید قریشی کی پہنچ نہ ہو سکی۔ پھر بھی انھوں نے "شبلی کی حیات معاشقہ" جس خلوص اور تلاش و تحقیق کے ساتھ پیش کی ہے اس کا اعتراف بحیثیت جویائے علم کرنا ہی پڑے گا چاہے اس کے نفسِ مضمون اور اخذ نتائج سے کتنا ہی اختلاف ہو۔ صحیح معنوں میں اس موضوع پر یہ تنہا کتاب ہے جو سنجیدگی کے ساتھ لکھی گئی ہے۔ شیخ محمد اکرام کی ناقص خوشہ چینی کا اندازہ اسی امر سے ہو سکتا ہے کہ وہ ڈاکٹر وحید قریشی کا مفہوم ہی نہ سمجھ سکے اور صاف سیدھے حقائق کو الجھا گئے۔ بہر حال شیخ محمد اکرام کی تحریر ــــ شبلی نامہ صد ۱۵۳ ــــ سے اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے "دستہ"

گل" دیکھا ہی نہیں بلکہ چند بے ترتیب اشعار کو مختلف مقالات سے جمع کر کے "دستۂ گل" سمجھ بیٹھے ہیں۔ "دستۂ گل" کا زمانہ متعین کرنے کے لیے اگر انھوں نے خطوطِ شبلی سے ہی مدد لی ہوتی تو ان کی اس کوتاہی کی پردہ پوشی ہو جاتی، لیکن انھوں نے یہ زحمت برداشت کرنا گوارا ہی نہ کی۔ "دستۂ گل" کا زمانہ وہ ستمبر ۱۹۰۶ء سے دسمبر ۱۹۰۷ء تک متعین کرتے ہیں اور جنوری فروری ۱۹۰۸ء کی غزلوں کی شمولیت کا بھی ذکر کرتے ہیں۔ حالانکہ ۱۹۰۸ء میں "دستۂ گل" کا جو ایڈیشن شایع ہوا ہے اس پر صاف الفاظ میں لکھا ہوا ہے کہ ستمبر ۱۹۰۶ء سے اپریل ۱۹۰۷ء تک کے کلام پر مشتمل ہے۔ میرے پیشِ نظر انوار المطابع لکھنؤ کا مطبوعہ نسخہ ہے۔ گمان یہ ہے کہ اگر شیخ محمد اکرام کی نظر سے "دستۂ گل" کا کوئی نسخہ گذرا ہے تو وہ یہی نسخہ ہوگا کیوں کہ اس میں اکثر غزلوں کا سنہ تحریر غلط درج ہے۔ مثلاً پہلی ہی غزل جس کا مطلع یہ ہے ؎

چند بیہودہ بہ بندِ غمِ دنیا باشم   زیں سپس با قدح و بادہ و مینا باشم

ستمبر ۱۹۰۶ء میں کہی گئی ہے لیکن اس نسخہ میں ستمبر ۱۹۰۸ء درج ہے۔ اسی طرح اکثر ان غزلوں کے نیچے ۱۹۰۷ء کے بجائے ۱۹۰۸ء لکھا ہوا ہے جو جنوری فروری ۱۹۰۷ء میں کہی گئی ہے۔ شیخ محمد اکرام نے کتابت کی غلطی کا گمان کرنے کے بجائے سنین کو صحیح مان کر اپنی لطیفہ گوئی شروع کر دی۔ حالانکہ یہ غزلیں ان کے متعین کیے ہوئے زمانے سے بہت پہلے کہی گئی ہیں۔ ایک شبہ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ سرورق پر جو سنہ درج ہے وہی کتابت کی غلطی ہو، لیکن یہ شبہ صحیح نہیں ہو سکتا، کیوں کہ زمانہ بہر حال ستمبر ۱۹۰۶ء سے اپریل تک کا ہے۔ اگر یہ اپریل ۱۹۰۸ء کا ہے تو شبلی عطیہ کو اپنے ۲۳ مارچ ۱۹۰۸ء کے خط میں یہ اطلاع کیسے دے سکتے ہیں کہ:

"چند غزلوں کا مجموعہ چھپ رہا ہے تیاری پر بھیج دوں گا۔"

(خط ۲۱۔ بنام عطیہ فیضی۔ ۲۳ مارچ ۱۹۰۸ء)

اس لیے یہ ماننا پڑے گا کہ "دستۂ گل" کا زمانہ ستمبر ۱۹۰۶ء سے اپریل ۱۹۰۷ء کا ہے۔ شیخ محمد اکرام کی سہو کی ایک وجہ "دستۂ گل" کے سلسلے میں شبلی کے وہ جملے ہو سکتے ہیں جو انھوں نے زہرا بیگم کو بعض خطوط میں لکھے ہیں کہ:

"میرا چھوٹا فارسی دیوان یعنی حال کی غزلیں چھپی ہیں اور میں نے "برعکس نہند نام زنگی کافور" ان کانٹوں کا نام دستۂ گل رکھ دیا ہے۔ جی چاہتا ہے کہ بھیج دوں لیکن زیادہ شوخ اور آزاد اشعار قلم سے نکل گئے ہیں۔ اس لیے

ان کا پردے ہی میں رہنا مناسب ہے۔"

(خط ۳ بنام زہرا بیگم۔ ۲ مئی ۱۹۰۸ء)

زہرا بیگم نے جب "دستۂ گل" کے لیے بار بار اصرار کیا تو شبلی نے ان کو لکھا:

"بوئے گل" کہیے تو بھیج دوں۔ "دستۂ گل" کی نسبت مہذب ہے۔"

(خط ۲۰ بنام زہرا بیگم۔ ۲۳ فروری ۱۹۰۹ء)

شیخ محمد اکرام نے جملوں کو پڑھ کر باور کر لیا کہ جو فساد ہے وہ سارے کا سارا دستۂ گل میں ہے، اس لیے اسی کا استحصال کرنا چاہیے اور جہاں تک ہو سکے اس کے زمانے میں کھینچ تان کی جائے۔ یہ بھی ایک لطیفہ ہے۔ شیخ محمد اکرام نوٹ کر لیں۔

فارسی کلام کے سلسلے میں ڈاکٹر وحید قریشی نے ضرور دانش مندی سے کام لیا ہے انہوں نے "بوئے گل" اور "دستۂ گل" دونوں سے دلائل کا کام لیا ہے۔ اور زمانہ حیاتِ معاشقہ میں شامل کر لیا ہے۔ ڈاکٹر وحید قریشی کے نزدیک شبلی کا عشق ۱۹۰۶ء سے ۱۹۱۲ء تک چلتا رہا۔

"۱۹۰۹ء کا سارا سال ان کی زندگی کا کامیاب دور ہے۔"

(شبلی کی حیات معاشقہ۔ از وحید قریشی ص ۶۵)

لیکن شبلی نے ۱۹۰۹ء میں ہی عطیہ کو بمبئی سے لکھا تھا کہ:

"میں نے یہاں فارسی کی چند نئی غزلیں لکھیں لیکن ان میں زور اور اثر نہیں۔"

(خط ۲۹ بنام عطیہ فیضی)

اس خط پر تاریخ اور سنہ درج نہیں[1] لیکن یہ پالن جی ہوٹل کلیر روڈ بمبئی سے لکھا گیا ہے۔ شبلی اگست ۱۹۰۹ء میں اس ہوٹل میں قیام فرما تھے۔ اس لیے خط اسی زمانے کا ہے۔

اگر ۱۹۰۹ء کا سارا سال شبلی کی زندگی کا کامیاب دور تھا تو شبلی کی غزلیں "زور اور اثر" سے عاری کیوں ہو گئیں؟ کیا عشق کامیاب ترین دور شعر کے لیے انتہائی انحطاط کا دور ہوتا ہے؟ اس سے اتفاق ادب سے معمولی سا تعلق رکھنے والا فرد بھی نہیں کر سکتا۔ اس لیے یہ بھی ثابت نہیں کیا جا سکتا کہ یہ غزلیں شبلی کے عطیہ سے عشق کا حاصل ہیں۔ دوسری بات یہ بھی قابل غور ہے کہ "دستۂ گل" کا زمانہ ستمبر ۱۹۰۶ء سے اپریل ۱۹۰۷ء تک ہے اور "بوئے گل" کا زمانہ ۱۴[2] اکتوبر ۱۹۰۸ء سے ۵ نومبر

---

[1] خطوط شبلی میں بعض خطوط بے ترتیب شایع کیے گئے ہیں۔ ممکن ہے اس ترتیب نو سے محمد امین زبیری مرحوم کوئی "خاص" فائدہ اٹھانا چاہتے ہوں۔ اس بے ترتیبی سے "بعض واقعات" بے وجہ ترتیب پا جاتے ہیں۔ [2] حاشیہ صفحہ ۱۷۱ پر ملاحظہ ہو۔

۱۹۰۸ء تک ہے یعنی "دستۂ گل" میں آٹھ ماہ کا کلام اور بوئے گل میں صرف پچیس دن کا کلام! اس کے بعد شبلی کی غزلیات شایع نہیں ہوئیں۔ خود "دستۂ گل" اور "بوئے گل" کے درمیان ایک سال چار ماہ کا خلا ہے۔ اس درمیانی عرصہ کا کلام نہ تو شایع ہوا ہے اور نہ شبلی نے اس طرف کوئی اشارہ کیا ہے۔ اگر شبلی کا عشق چھ سال کی مدت تک جاری رہا اور مختلف نشیب و فراز سے گذرتا رہا تو اِس پورے دور میں کہی ہوئی غزلوں کا سراغ لگنا چاہیے یا ان کی طرف شبلی کے اشارے ملنے چاہئیں، ورنہ زبردستی اسے عطیہ سے منسوب کرنے کی جسارت نہ ہونی چاہیے۔ سید سلیمان ندوی کا بیان اسی وجہ سے لطیفہ نہیں حقیقت معلوم ہوتا ہے اور حبیب الرحمٰن خاں شروانی، عبدالماجد دریا آبادی، سید نواب علی اور مہدی حسن کی وضاحتیں بھی حرف بہ حرف صحیح ہیں۔ غزلیات میں بمبئی، اپالو، چوپاٹی کا ذکر قطعاً یہ معنی نہیں رکھتا کہ عطیہ سے شبلی کو عشق تھا انھیں تو پورے جنجیرہ خاندان سے عشق تھا! ہر ایک سے انھوں نے برابر کے خلوص کا اظہار کیا ہے، خواہ وہ عطیہ ہوں یا زہرا۔ البتہ عطیہ سے ان کی بڑی توقعات تھیں۔ وہ سمجھتے تھے کہ ہندوستان کی مسلمان خواتین میں عطیہ کے ذریعہ وہ ایک انقلاب لاسکیں گے، ان کے ذریعہ ایک عظیم اصلاحی تحریک چلاسکیں گے، لیکن عطیہ کے محرکات تو کچھ دوسرے ہی تھے۔ وہ شبلی کے مقاصد سے اتنی دلچسپی نہیں رکھتی تھیں جتنا شوق انھیں اس کا تھا کہ وہ ہندوستان کے مشاہیر سے ربط رکھیں اور اس آسان راستے سے وہ بلا زحمت ترقی کر کے بلند ترین منزلوں پر پہنچ جائیں۔ شبلی خوش قسمتی سے ان کے گھر ہی پہنچ گئے۔ گویا کنواں پیاسے کے پاس آگیا۔ عطیہ نے ان سے قریبی تعلقات قائم کرنے کی کوشش کی۔ اپنے نام کوئی کتاب معنون کرانے کی ضد کی، ندوہ کے جلسے میں شرکت کی تمنا ظاہر کی۔ نواب بیگم کی صدارت کا مطالبہ کیا لیکن یہ سب کچھ شبلی کی خواہش کے باوجود نہ ہوسکا۔ عطیہ اس طرح ایک دم پبلک پلیٹ فارم پر آجاتیں مگر واحسرتا، انھیں یہ زریں مواقع فراہم نہ ہوسکے۔ شبلی نے اپنے دوستوں اور ملنے والوں میں ان کا ذکر کیا، تعریف کی، مگر عطیہ کی شہرت آگ کی طرح نہ پھیل سکی۔ اسی دوران عطیہ کو یورپ جانے کا اتفاق ہوا۔ وہاں سر عبدالقادر اور ڈاکٹر اقبال جیسی ہستیوں سے ملاقات ہوئی۔ شبلی ان دونوں کے مقابلے میں دقیانوس تھے۔ انھوں نے مغرب کی شکل نہیں دیکھی تھی۔ "بڈھے میاں کی روشن خیالی" صرف سنی سنائی پر منحصر تھی۔ لیکن سر عبدالقادر اور ڈاکٹر اقبال نے خود دیارِ مغرب کا مشاہدہ کیا تھا اور ڈاکٹر اقبال کے بارے میں

(صفحہ ۱۷۰ کا حاشیہ ۲) سب سے پہلی غزل پر صرف اکتوبر ۱۹۰۸ء درج ہے۔ بہت ممکن ہے کہ وہ ۱۴ اکتوبر ۱۹۰۸ء کی غزل سے پہلے کہی گئی ہو۔

عطیہ کو یہ بھی معلوم ہو گیا تھا کہ :

"۲۳ر جولائی ۱۹۰۷ء کو جلسہ برائے تبادلۂ خیالات منعقد کیا گیا جس میں لندن میں مقیم تقریباً سارے ہندوستانی طلبا شریک ہوئے۔ اس گھما گھمی کے درمیان ایک طالب علم جس کا نام پرمیشور لال تھا، وطن سے آئے ہوئے خطوط اور ایک رسالہ "مخزن" کے بارے میں گفتگو کرنے لگا۔ اس نے پھر اس رسالے سے کچھ نظمیں جلسے میں پڑھ کر سنائیں۔ وہ اقبال کی قومی نظمیں تھیں، جن کے بارے میں اس نے بتایا کہ یہ تمام شمالی ہند میں گائی جا رہی تھیں اور ہر گلی کوچہ میں اقبال کی قومی نظمیں گونج رہی تھیں۔ انھوں نے حب وطن کا جو احساس پیدا کر دیا تھا ہندوستان اس سے پہلے آگاہ نہیں تھا۔ تمام مجمع اس خبر کو سن کر اس قدر جذبات سے مغلوب ہو گیا کہ سب نے مل کر "مخزن" کی نظمیں گانا شروع کر دیں اور پورے ہال میں اقبال گونج گئے"۔

(اقبال۔ از عطیہ فیضی ص۱۹)

اس جلسے کے فوراً بعد پروفیسر آرنلڈ نے اقبال کے بارے میں اپنی رائے کا اظہار کر کے عطیہ کے لیے انھیں اور اہم بنا دیا۔ انھوں نے کہا :

"حالانکہ اقبال میرے شاگرد ہیں مگر میں ان کی تحریروں سے درس لیتا ہوں"۔

(اقبال۔ از عطیہ فیضی ص۲۰)

اب بے چارے ایک مشرقی عالم کی اور وہ بھی جبہ و دستار کے ساتھ، عطیہ کی نگاہ میں کیا وقعت رہ گئی۔ اقبال بھی ہندوستان میں شہرت کے بام عروج پر پہنچ رہے تھے، ان کا سہارا ابھی عطیہ کے لیے وہی فریضہ انجام دے سکتا تھا جس کی تمنا میں وہ شبلی کی ذات میں دلچسپی لے رہی تھیں۔ چنانچہ یورپ سے واپسی کے بعد عطیہ کی دلچسپیاں شبلی کے ساتھ ختم ہو گئیں اور شبلی کی دعا ؎

در رہِ کعبہ و حجاز آئی

جس کے قبول نہ ہونے کا انھیں خطرہ تھا، فلک کج رفتار کی نذر ہو گئی۔ عطیہ کعبہ و حجاز کی راہ سے آنے کے بجائے لندن و پیرس سے براہ راست ہندوستان آ گئیں۔ ان کے دل سے مسلمان خواتین کے لیے کچھ کر گذرنے کا جذبہ محو ہو گیا۔ اب ان کی نگاہیں اقبال کی طرف اٹھ رہی تھیں، لیکن جس سرگرمی کے ساتھ شبلی ان کی تعمیر شخصیت کر رہے تھے۔ اقبال کے یہاں ان کو وہ سرگرمی نظر نہ آئی۔

اقبال کے ان سے مخلصانہ تعلقات تو قائم ہوئے لیکن وہ انھیں پبلک لائف میں متعارف کرانے کی پیش قدمی کی طرف توجہ نہ دے سکے۔ عطیہ کو تھوڑی بہت توقع سر عبدالقادر سے تھی کیوں کہ ان کا رسالہ "مخزن" اپنے زمانے میں ایک اہم حیثیت رکھتا تھا۔ لیکن سر عبدالقادر کے تعلقات بھی اس کام نہ آسکے۔ بالآخر ۱۹۱۲ء میں انھوں نے ایک ممتاز مصور فیضی رحمین کو اپنا لیا اور تمام قومی رہنماؤں کی طرف سے مایوس ہو کر ایک مشہور عالم مصور کے لیے یکسو ہو گئیں۔

شبلی نے عطیہ کی اس تبدیلی کو واضح طور پر محسوس کیا اور وہ بھی بد دل ہو گئے۔ عطیہ کا احساسِ برتری اور شبلی کے ساتھ سخت رویہ آخر انھیں کب تک درگذر پر آمادہ رکھتا۔ آدمی خود دار تھے، طبیعت میں انتہا پسندی تھی، اس لیے وہ بھی بے اعتنا ہو گئے۔ مگر یہ شبلی کا ظرف تھا کہ اس کے باوجود جب بھی عطیہ نے ان سے کسی علمی موضوع پر رجوع کیا تو انھوں نے جواب دیا۔ فیضی رحمین کے ساتھ شادی پر انھوں نے شعر بھی لکھا اور جب ۱۹۱۳ء میں شبلی بمبئی گئے تو رحمین نے ان کی گراں قدر تصویر بنائی، جس کے لیے انھوں نے قطعہ لکھا جو شبلی کے دل میں رحمین کی محبت کا غماز ہے ؎

آپ نے کھینچ لیا مجھ کو تو مجبوری تھی

یہاں ایک اہم سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر شبلی کو عطیہ سے عشق نہیں تھا تو انھوں نے عطیہ کو خطوط میں شوخ کلام کیوں لکھا، اور اپنے ہاتھ سے بہت سی غزلیں کیوں لکھ کر دیں؟ اس کے بارے میں جیسا کہ پہلے بھی عرض کیا جا چکا ہے شبلی کے اسلوب نگارش سے آگاہی کی ضرورت ہے۔ وہ اپنے تخاطب میں بے تکلفی اور خلوص کا اظہار اسی وقت کرتے تھے جب مکتوب الیہ ان کی ذات میں دلچسپی لینے لگتا تھا، اس کی غمازی مہدی حسن اور حبیب الرحمٰن خاں شروانی کے نام خطوط کرتے ہیں۔ یہی یگانگت ابوالکلام، زہرا بیگم اور عطیہ فیضی کے نام خطوط میں بھی نظر آتی ہے۔

اس حقیقت کا دوسرا رخ یہ بھی ہے کہ عطیہ خود بھی ۱۹۰۶ء سے ۱۹۱۲ء تک مشاہیر ادب کے ساتھ غیر معمولی ربط بڑھانا چاہتی تھیں۔ اس کا مقصد سطور بالا میں پیش کیا جا چکا ہے۔ ربط کی اس توسیع میں وہ ان کی ذاتیات میں دلچسپی کا اظہار کرتی تھیں۔ انھیں نواب بیگم (نازلی بیگم) کی طرف سے بہ اصرار جنجیرہ طلب کرتی تھیں۔ جب ادھر سے انکار ہوتا تھا تو طنز بھی کر جاتی تھیں، جیسا کہ شبلی کے ایک خط سے واضح ہوتا ہے:

"جزیرے کا چھوٹا ہونا بھی مجھے معلوم نہ تھا نہ میں نے وہاں کے مداخل و

مخارج کا کبھی تفحص کیا۔"

(خط ۴۴ ۔ بنام عطیہ فیضی ۔ ۱۳ر جنوری ۱۹۰۹ء)

حالانکہ یہ جنجیرہ بلانے سے متعلق نہیں ہے، لیکن عطیہ کی نشتر زنی کی واضح نمائندگی کرتا ہے۔ شبلی کے خطوط میں جو بے تکلفی ملتی ہے، وہ ان کی ذاتیات میں عطیہ کے اس دلچسپی کے اظہار سے ملتی ہے۔ سر عبد القادر کے نام خطوط بد قسمتی سے انتہائی کوشش کے باوجود دیکھنے کو نہ ملے، سنا ہے کہ شبلی کے خطوط سے بھی زیادہ شوخ ہیں۔ ان کی اشاعت میں رکاوٹ شاید یہی سبب رہا ہو۔ البتہ اقبال کے خطوط میں سر عبد القادر کا ذکر بار بار ملتا ہے جو عطیہ کے استفسار پر ہی کیا گیا ہے۔

"عبد القادر صاحب سے تقریباً روزانہ چیف کورٹ کے کمرۂ وکلا میں ملاقات ہوتی رہتی ہے، لیکن ہم نے ایک عرصہ سے آپ کے بارے میں کوئی گفتگو نہیں کی ہے۔ اب میں دوسروں سے بہت زیادہ بات چیت نہیں کرتا۔"

(خط بنام عطیہ فیضی ۔ ۱۷ر اپریل ۱۹۰۹ء)

معلوم نہیں کیوں اس جملے سے پہلے تین سطروں کی جگہ سادہ ہے[۱]۔ شاید ان کی اشاعت پسند نہ کی گئی ہو۔ پھر بھی عطیہ اور سر عبد القادر کے تعلقات کا علم ان سطور سے بھی ہو جاتا ہے۔

اقبال کے خطوط کا اگر بہ نظر غائر مطالعہ کیا جائے تو ان کے یہاں بھی کچھ ایسے اقتباسات کا سراغ مل جائے گا جو ڈاکٹر وحید قریشی کی تائید کریں گے کہ اقبال کو بھی عطیہ سے عشق ہو گیا تھا[۲]۔ یہاں ہم اقبال کے خطوط سے چند اقتباسات پیش کرتے ہیں۔

"حسبِ وعدہ اپنی ایک نظم بھیج رہا ہوں۔ دقتِ نظر سے مطالعہ کے بعد اپنی تنقید سے ممنون[۳] فرمایئے گا۔"

(خط بنام عطیہ فیضی ۔ ۲۴ر اپریل ۱۹۰۷ء)

اور اس نظم کے بعض اشعار یہ ہیں ؎

ہنگامۂ دیر یک طرف یورشِ کعبہ یک طرف — از آفرینش جہاں دردسرے خریدۂ

ہستیم ماگدائے تو یا تو گدائے ماستی — بہرہ نیاز سجدۂ در پس ما وریدۂ

۱؎ ۹ر اپریل ۱۹۰۹ء کے خط میں بھی عبد القادر کے ذکر کے بعد تقریباً ڈیڑھ سطر کی جگہ سادہ ہے۔ شاید بلاک کی تیاری کے وقت کوئی جملہ حذف کر دیا گیا ہے۔ ۲؎ شبلی کی حیاتِ معاشقہ ۔ از وحید قریشی ص ۱۷ و ص ۶۔ ۳؎ OBLIGED کے بعد ایک لفظ کی جگہ سادہ ہے۔ اسی طرح LET ME KNOW کے بعد بھی ایک لفظ کی جگہ سادہ ہے۔

افتی اگر بدست ما حلقہ بگردِ تو کشیم　　ہنگامہ گرم کردہ خود از میاں رمیدہ
اقبال غربت تو ام نشتر بدل ہمی زند　　تو در ہجوم عالمے یک آشنا دیدہ

آئندہ خط میں لطف صحبت کا ذکر واضح ہو جاتا ہے:

"جنجیرہ آنے کی دعوت کے لیے آپ کا، نواب صاحب کا اور بیگم صاحب کا ممنون احسان ہوں۔ یہ دعوت میرے لیے ذہنی اور مادی طور پر مسرت و منفعت کی سرمایہ دار تھی لیکن آپ جانتی ہیں میں نے حال ہی میں اپنا کاروبار شروع کیا ہے اور اس کے لیے میری یہاں مستقل موجودگی ضروری ہے۔ افسوس ہے مجھے دوسروں کی خاطر آپ کے لطفِ صحبت سے باوجود شدید خواہش کے محروم ہونا ہی پڑ رہا ہے۔ میری دلی آرزو تھی کہ اس حادثہ میں آپ اور آپ کی ہمشیرہ صاحبہ کے غم والم میں شریک اور آپ کا غم غلط کرنے میں کوشاں ہوتا۔ لیکن حالات کچھ ایسے ہیں کہ میں خود اپنے جذبات کی پائمالی پر مجبور ہوں"۔

(خط بنام عطیہ فیضی۔ ۱۳ جنوری ۱۹۰۹ء)

شبلی تو عطیہ کے نام کوئی کتاب معنون کرنے کی مجبوری ظاہر کر گئے تھے لیکن اقبال کے یہاں اس کا ایک مبہم اشارہ ملتا ہے:

"غزلوں کا مجموعہ جلد شایع کرنے کا آرزومند ہوں۔ یہ مجموعہ ہندوستان میں طبع ہوگا، جرمنی میں جلد بندھے گی اور ایک "ہندوستانی خاتون" کے نام سے معنون ہوگی"۔

(خط بنام عطیہ فیضی۔ ایضاً)

ممکن ہے اس سے عطیہ کی کچھ آس بندھ گئی ہو، اور ان کی خوش گمانی ہوگئی ہو۔ یہی وہ دور تھا جب شبلی سے بھی تعلقات بہت اچھے تھے مگر وہاں سے مایوس ہونے کے بعد عطیہ نے مرکزِ توجہ بدل دیا۔ اور اب اقبال پر التفات بڑھ گیا۔ چنانچہ عطیہ نے ان کی ذاتی زندگی میں مزید دلچسپی لینی شروع کر دی۔ اقبال نے مسلم یونی ورسٹی علی گڑھ کے شعبۂ فلسفہ کی کرسی صدارت کے لیے انکار کر دیا۔ یہ اقبال کا اپنا ذاتی معاملہ تھا لیکن عطیہ کے لیے ان کا یہ انکار شدید فکر مندی کا باعث ہوگیا ہے[1]۔ اور اقبال کو

---

[1] اقبال۔ از عطیہ فیضی ص ۳۶۔

نہ صرف یہ کہ صفائی پیش کرنی پڑی بلکہ اپنی نجی زندگی کا ورق بھی کھول کر ان کے سامنے رکھ دینا پڑا، جس سے آگاہی عطیہ کے علاوہ کسی اور کو نہ ہو سکی۔

"میں قید ملازمت سے آزاد رہنا چاہتا ہوں اور دوسرے میرا ارادہ تو اولین فرصت میں اس ملک سے ہجرت کر جانے کا ہے۔ وجہ آپ کو معلوم ہے۔ صرف بھائی جان کی طرف سے مجھ پر جو اخلاقی قرض (فرض) مسلط ہے وہ زنجیر پا بنا ہوا ہے۔ میری زندگی انتہائی قابلِ رقم ہے۔ یہ لوگ مجھ پر میری بیوی مسلط کرنا چاہتے ہیں۔ میں نے والد صاحب کو لکھ دیا ہے کہ ان کو میری شادی کی فکر کرنے کا کوئی حق نہیں ہے۔ خاص طور سے جب کہ میں نے اس طرح کے کسی معاہدے میں شریک ہونے سے انکار کر دیا ہے۔ میں اس (بیوی) کی کفالت کے لیے پوری طرح آمادہ ہوں، لیکن میں اس کے لیے تیار نہیں ہوں کہ اسے اپنے ساتھ رکھ کر اپنی زندگی کو عذاب میں تبدیل کر لوں۔ بحیثیت انسان مجھے اپنی مسرتوں کا حق حاصل ہے۔ اگر سوسائٹی یا قدرت مانع ہوتی ہے تو میں دونوں کے خلاف علمِ بغاوت بلند کرتا ہوں۔ اس مصیبت کا واحد علاج یہ ہے کہ میں اس بدنصیب ملک کو ہمیشہ کے لیے خیرباد کہہ جاؤں یا پھر شراب نوشی کی لت ڈال لوں کہ خودکشی کا مرحلہ آسان ہو جائے۔ کتابوں کے بوسیدہ و عقیم اوراق میرے لیے سرمایۂ مسرت سے عاری ہیں۔ میری روح کا سوز انفس اور تمام سماجی رسم و رواج کو جلا کر خاک کر دینے کے لیے کافی ہے۔ آپ کہتی ہیں کہ دنیا کو ایک خدائے خیر نے پیدا کیا لیکن ہے ایسا ہی ہو۔ لیکن دنیا کے حقائق تو کسی دوسرے ہی نتیجے کی طرف رہنمائی کرتے ہیں۔ اگر عقل انسانی ہی کو معیار قرار دیا جائے تو یزداں کی نسبت ایک قادرِ مطلق اور ابدی اہرمن پر ایمان لانا زیادہ آسان نظر آتا ہے۔

ان مزخرفات کے لیے معذرت خواہ ہوں۔ میں ہمدردی کا طالب نہیں۔ میں تو اپنی روح سے وہ بار ہلکا ہلکا کرنا چاہتا تھا، جس کے نیچے وہ دبی جا رہی ہے۔ آپ مجھے بخوبی جانتی ہیں، اسی وجہ سے میں نے اپنے جذبات کے اظہار میں باک نہیں سمجھا۔ (اس کے بعد تقریباً ڈیڑھ سطر کی جگہ سادہ ہے۔ شاید کوئی جملہ حذف کر دیا گیا ہے۔)

(خط بنام عطیہ فیضی۔ ۹ر اپریل ۱۹۰۹ء)

اقبال نے حالانکہ ہمدردی قبول کرنے سے انکار کر دیا، لیکن عطیہ فیضی کو ان کی طرف سے شدید تشویش ہو گئی اور وہ ان کا ذہن دوسری طرف منعطف کرنے کے لیے لاکھ جتن کرنے لگیں۔ اس کی تفصیل انھوں نے خود اپنے کتابچے "اقبال" میں صفحہ ۱۱ پر لکھی ہے۔ یہاں تکرار کی ضرورت نہیں! اس سلسلے میں عطیہ نے جو خط لکھا اس کے جواب میں اقبال کا خط بڑی مجروح حالت میں شایع ہوا ہے۔ پہلے پیراگراف میں پہلے جملے کے بعد ایک جملے کی جگہ سادہ ہے۔ تیسرے جملے میں ایک فقرے کی جگہ سادہ ہے۔ سرعبدالقادر کے ذکر سے پہلے تین سطروں کی جگہ سادہ ہے۔ بہرحال جس حیثیت میں اب یہ خط موجود ہے اس کا ایک آدھ فقرہ ہی کافی ہے۔

"آپ کا خط میرے لیے بے پناہ سرمایۂ تسکین لایا۔ (جگہ سادہ ہے)
آپ فرماتی ہیں کہ مجھ سے بہت سے سوالات کرنا چاہتی ہیں۔ کیوں نہ پوچھیے؟ (جگہ سادہ ہے) اور آپ جانتی ہیں کہ میں آپ سے کوئی بات چھپاتا نہیں بلکہ ایسا کرنا گناہ سمجھتا ہوں۔"
(خط بنام عطیہ، ۱۷ اپریل ۱۹۰۹ء)

اس خط کے بعد کامل تین ماہ کا وقفہ حائل ہو جاتا ہے، لیکن عطیہ اقبال کرتی ہیں کہ اقبال سے ان کی خط وکتابت اس وقفہ میں بھی جاری رہی ہے۔ لیکن وہ خطوط کیا ہوئے؟ عطیہ کو خبر نہیں! بہرحال اتنا ضرور معلوم ہوتا ہے کہ وہ اقبال کے اس نجی معاملے میں پوری دلچسپی لیتی رہیں اور ان کے ذہن سے اس تلخ کامی کو دور کرنے کی کوشش کرتی رہیں۔ ۷ جولائی کو اقبال نے جو خط انھیں لکھا اس میں ان کا مزاج بالکل بدل چکا ہے، اب وہ خوش طبع ہو چکے ہیں۔ اپنے مزاج کے لیے شروع خط میں ہی معذرت کر لیتے ہیں، لیکن خط میں بے تکلفی بڑھ جاتی ہے۔

"آپ نہیں جانتی ہیں کہ آپ نے میرے ساتھ کیا بھلائی کی ہے — یہ حقیقت بھی ہے اور غنیمت بھی۔ آپ اس کا احساس ہی نہیں کر سکتی تھیں۔ مجھے احساس ہے لیکن اظہار کا جامہ پہنانے سے قاصر ہوں۔ آئیے اس موضوع کو ترک کر دیں۔ میرے لیے یہ سعی عبث ہو گی کہ ناقابل بیان کو بیان کر دوں اور تب آپ کہیں گی کہ تم اکثر چھپانے کی کوشش کرتے ہو۔ وہ شکوہ ہائے شیریں (آپ انھیں حقیر قرار دینے میں غلطی پر ہیں) کیا میں کبھی جان سکتا ہوں؟ امید ہے کہ آپ مجھے اس معاملے سے پوری طرح آگاہ کریں گی، خاص طور سے

جب کہ یہ شکوے میرے خلاف ہیں۔"

(خط بنام عطیہ ۔ ۱۷ر جولائی ۱۹۰۹ء)

اسی خط میں آگے چل کر لکھتے ہیں :

"آپ فرماتی ہیں کہ میں آپ کی خواہشات کا احترام نہیں کرتا۔ یہ میرے لئے انتہائی تعجب خیز ہے، کیوں کہ میں ہمیشہ اس کا خیال رکھتا ہوں کہ میں آپ کی خواہشات کی تعمیل کروں اور جس طرح بھی مجھ سے ممکن ہو آپ کو خوش رکھوں البتہ بعض وقت ایسے امور میرے اختیار سے باہر ہو جاتے ہیں۔ میری فطرت کا تقاضا میری رہنمائی دوسرے ہی رخ پر کر رہا ہے۔

"ورنہ آپ زیادہ محتاط ہوتے"۔ مجھے اقرار ہے کہ میں آپ کا مفہوم سمجھنے سے قاصر رہا ہوں۔ برائے مہربانی واضح کیجیے کہ مجھے کس اعتبار سے زیادہ محتاط رہنا چاہیے۔ میں وہ سب کچھ کرنے کے لیے آمادہ ہوں جو آپ کی خوشنودی کا باعث ہو۔"

(خط بنام عطیہ فیضی ۔ ۱۷ر جولائی ۱۹۰۹ء)

اس خط کے بعد آٹھ ماہ کا وقفہ حائل ہوتا ہے لیکن بقول عطیہ فیضی خط وکتابت جاری رہی۔ ان خطوط کی نوعیت کیا تھی؟ کچھ اندازہ نہیں کیا جا سکتا، لیکن آئندہ جو خط ہمارے سامنے آتا ہے وہ بھی ایسے ہی خلوص سے بھرا ہوا ہے، کیوں کہ عطیہ فیضی نے ان کے حیدرآباد جانے پر سرزنش کی ہے۔

"ملامت نامے کے لیے جس سے میں بے حد لذت اندوز ہوا سراپا سپاس ہوں۔ ایک دوست کی ملامت سے زیادہ لطف کسی دوسری چیز میں نہیں ... ... کل واپسی پر مجھے خط ملا ــــ شیریں سرزنش ــــ اور میں نے ہز ہائی نس کو تار دے دیا کہ کالج کی مصروفیت کی وجہ سے حاضری سے معذور رہوں ..."

(خط بنام عطیہ فیضی ۔ ۳۰ر مارچ ۱۹۱۰ء)

اسی خط میں جنجیرہ نہ پہنچ سکنے پر عطیہ کی شکوہ سنجی پر اس طرح معذرت کرتے ہیں۔

"مجھے اپنی لغزشوں اور کوتاہیوں کا خود اعتراف ہے، لیکن ریاکاری اور

بے اعتنائی کا یقیناً مرتکب نہیں ہوں۔ شاید میں ایک معمہ ہوں (اپنے لیے بھی) جیسا کہ آپ خیال کرتی ہوں گی لیکن یہ معمہ ہر ایک پر آشکار ہے ع

نہ راز ہوں نہ زمانے پہ آشکار ہوں میں

میرے طور طریقے انوکھے ہو سکتے ہیں لیکن اس مکار دنیا میں ایسے افراد بھی ہو سکتے ہیں جن کے اطوار مجھ سے زیادہ حیرت انگیز ہوں۔ موقع ہی انسان کی فطرت کا حقیقی معیار ہے۔ اگر کبھی کوئی موقع میسر ہوا تو میں یقیناً آپ کو دکھا دوں گا کہ میں اپنے دوستوں سے کتنی زیادہ محبت کرتا ہوں اور کتنی شدت کے ساتھ میرا دل ان کے لیے دھڑکتا ہے۔ زندگی سب ہی کو پیاری ہے اور ٹھیک بھی ہے۔ لیکن میں اپنے آپ میں اتنی قوت ضرور پاتا ہوں کہ جب ضرورت پڑے اسے دوسروں پر نثار کر دوں۔ نہیں! مجھے ریاکار و بے اعتنا نہ کہیے۔ اشارۃً و کنایۃً بھی نہیں! کیوں کہ یہ میری روح کو مجروح کرتا ہے اور اپنی فطرت سے آپ کی ناواقفیت پر میں لرز اٹھتا ہوں۔ کاش میں اپنا باطن آپ کے سامنے کھول کر رکھ سکتا اور آپ میری روح کو بہتر طور پر دیکھ سکتیں جس کے بارے میں آپ کا خیال ہے کہ ریاکاری اور بے اعتنائی سے تاریک ہو رہی ہے۔"

(خط بنام عطیہ فیضی۔ ایضاً)

عطیہ تحریر کرتی ہیں کہ اس خط کے جواب میں بھی انھوں نے انتہائی تلخ و ترش خط لکھا۔ معلوم نہیں اقبال پر وہ اپنا کیا اختیار سمجھتی تھیں کہ شبلی کی طرح انھیں ہمیشہ سرزنش ہی کرتی رہتی تھیں۔ ۱۹۰۹ء کے جو خطوط شبلی کے تحریر کردہ ملتے ہیں ان میں بھی عطیہ کا یہی رویہ جھلکتا ہے۔ کاش سر عبدالقادر کے خطوط میسر آجاتے تو عطیہ کے مزاج کی مزید تصدیق ہو سکتی۔ یہ سرزنش اور غضب ناکی کی جرأت مکتوب الیہ اسی وقت کر سکتا ہے جب وہ مکتوب نگار پر اپنا کوئی حق سمجھتا ہو، اس سے غیر معمولی قرب رکھتا ہو، ورنہ ایک عام انسان کسی دوسرے کے معاملات میں دخل اندازی کا مجاز نہیں ہوتا۔ عطیہ اس سلسلے میں اچھی طرح آگاہ تھیں۔ حالانکہ جب شبلی کا مسئلہ ایک ناپسندیدہ شکل اختیار کر گیا تو انھوں نے اپنی معصومیت کا اعلان کر دیا اور شبلی کو ہدف ملامت بنایا، مگر حقیقت اس طرح تو نہیں چھپ سکتی؛ ان کا اپنے مکتوب نگاروں کی ذات میں

غیر معمولی دلچسپی کا اظہار ہی اس خلوص بے پایاں کا ضامن ہو سکتا ہے، ورنہ اقبال نے عطیہ کو جو کچھ لکھا ہے وہ اس سے پہلے یا ان کے علاوہ کسی کو نصیب نہ ہو سکا۔ خود اقبال نے کبھی شبلی کی طرح عطیہ کی طفلانہ حرکتوں پر صبر و ضبط سے کام لیا اور غیر معمولی بردباری و تحمل کے ساتھ ان کی خود نمائی پر صرف معذرت کے اظہار سے کام لیا۔ ایک بار کی سرزنش پر اقبال نے جو کچھ لکھا تو وہ مندرجہ بالا اقتباس میں نظر کے سامنے آچکا ہے، دوسری بار سرزنش پر اقبال نے پھر معذرت پیش کی۔

"معلوم نہیں آپ کیوں بھول جاتی ہیں کہ میں نے حیدر آباد سے آپ کو دو خط لکھے ... ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شومیٔ قسمت سے میرا دوسرا خط شرف ملاحظہ سے محروم رہا۔ ورنہ میں یوں ہدفِ ملامت بے دریغ نہ بنتا۔ میں یہ سمجھنے سے قطعاً قاصر ہوں کہ یہ نیاز نامہ کیوں آپ تک نہ پہنچا۔ مجھے اندیشہ ہے کہ آپ میری نیت اور میرے عمل سے متعلق ایک افسوس ناک غلط فہمی میں مبتلا ہیں اور اس کا تدارک آپ سے ملاقات کے بغیر ممکن نہیں۔ میں محسوس کرتا ہوں کہ آپ کے دوستانہ تعلقات کے مفاد کے پیشِ نظر، جن کا دعویٰ میں اب بھی کرتا ہوں، ہماری ملاقات اب ناگزیر ہو گئی ہے، لہٰذا میں اس کے لیے وقت نکالوں گا، حالاں کہ آپ خیال کرتی ہیں کہ زبانی وضاحت کا کوئی موقع میسر نہ آئے گا۔ مجھے امید ہے کہ میں اپنے اخلاص و صداقت کا آپ کو قائل کر سکوں گا۔

مجھے آپ کی فطری نیکی پر ایسا ہی اعتماد ہے ... ہمارے درمیان جو غلط فہمی بدقسمتی سے ہوئی ہے، اس کے متعدد اسباب ہیں اور آپ کے ذہن میں لاشعوری طور پر کام کر رہے ہیں۔ یہ میری بدقسمتی ہے۔ انھوں نے آپ کو مجھ سے اس حد تک بدظن کر دیا ہے کہ اب آپ مجھے بے وفائی اور ریاکاری کا مجرم گردانتی ہیں۔"

(خط بنام عطیہ فیضی۔ ۷، اپریل ۱۹۱۰ء)

آئندہ سطور میں اعتذار کا لہجہ بڑا ملتجیانہ ہے:

"نہیں! مائی ڈیر مس عطیہ، میرے متعلق غلط فہمی کا شکار نہ ہوں، اس قدر ظلم نہ کریں، جس کا کہ آپ نے میرے گذشتہ خط کے جواب میں مظاہرہ کیا ہے۔ آپ نے تمام حقیقت تو سنی ہی نہیں۔ آپ کو میری مشکلات کا علم ہی نہیں جو بڑی حد تک میری روش کی وضاحت کرتی ہیں[1]۔ آپ کی طرف سے میری روش کی

[1] خط کشیدہ الفاظ کے مترادفات کے تحت اقبال نے ہی سطریں کھینچی ہیں۔

مفصل تشریح ایک طویل خط کی طالب ہے جس کی طوالت ناگواری کی حد تک پہنچ جائے گی اور شاید یہ داستانِ طویل ایک سے زائد خطوط کی طالب ہو۔ مزید برآں اس حقیقت سے کیسے انکار ہوسکتا ہے کہ کاغذ کے نقوش بے جان سے الفاظ کی آواز زیادہ موثر ہوتی ہے۔ کاغذ جذباتِ انسانی کی حرارت کا متحمل نہیں ہوسکتا ـــــ اور کئی امور ایسے بھی تو ہوتے ہیں جن کا ضبطِ تحریر میں لانا مناسب نہیں ہوتا۔ میری نیت کے متعلق فیصلہ کرنے میں اس قدر (ایک لفظ کی جگہ سادہ ہے) عجلت سے کام نہ لیجیے۔"

(خط بنام عطیہ فیضی۔ ایضاً)

اس خط کی ایک ایک سطر جذبات و اخلاص کی آتشِ سوزاں سے گرم ہے۔ لحظہ لحظہ بعد اقبال کے ذہن میں عطیہ کی ناخوشگواری سر اٹھاتی ہے اور وہ مختلف پہلوؤں سے تعلقات کو استوار کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہاں صرف مختلف فقروں کا جمع کر دینا ہی کافی ہے۔

"آپ مجھے دنیائے عمل میں قدم رکھنے اور رک جانے کا الزام دیتی ہیں۔ شاید اس الزام میں حقیقت کا ایک شمّہ ضرور موجود ہو لیکن جب آپ پر تمام حالات منکشف ہوں گے تو آپ کو میرے طرزِ عمل کے لیے وجہِ جواز بھی نظر آجائے گی۔ دوسرے اعتبارات سے میں اب تک ایک خواب دیکھنے والا ہی ہوں اور جیسا کہ آپ کے ایک دوست نے اپنے ایک اردو مقالے میں مجھے خطاب دیا ہے۔ "سہانے خواب دیکھنے والا" ہوں[1]۔"

(خط بنام عطیہ فیضی۔ ایضاً)

"ہز ہائی نس نے بجا طور پر میرے پتے کے متعلق آپ کو سند سمجھا اور یہ کیوں نہ کہوں کہ آپ نے ایسی سند ہونے سے انکار کر دیا۔ میں تو اس سند کے اختیارات تسلیم کرنے کو تیار ہوں اور ہمیشہ رہوں گا۔ بعض حضرات ادھر بھی غلط فہمی میں مبتلا ہو کر آپ کے متعلق مجھے بھی ایسی سند سمجھتے ہیں لیکن میری مایوسی کا اندازہ کیجیے، جب مجھے دوسروں کی زبانی معلوم ہوا کہ لاہور آپ کے قدوم میمنت لزوم سے مفتخر ہونے والا ہی نہیں بلکہ ہو چکا ہے۔ آپ نے تو

---

[1] اس فقرے پر بھی واوین اور خط کشیدگی اقبال کی ہے۔

دو حرفی اطلاع تک سے دریغ فرمایا۔ آپ سے اتفاقیہ ملاقات ہو گئی اور اس سے قلق میں مزید اضافہ ہوا۔ مجھے اندیشہ ہے کہ میں ایسے امور ضبط تحریر میں لا رہا ہوں جن کو گفتگو کے لیے محفوظ رہنا چاہیے تھا۔ اس بارے میں اب مزید نہ لکھوں، کیوں کہ میرے اندر تشویق پیدا ہو رہی ہے کہ میں آپ کے سامنے سب کچھ اگل دوں اور ایسی بہت سی باتیں عرض کروں ـــــ جو ضروری نہیں کہ ـــــ اسی نوعیت کی ہوں جنھیں مجھے صفحۂ قرطاس پر نہیں لانا چاہیے۔

ان ایام کی خاطر، جب کہ آپ کو مجھ پر اعتبار اور لحاظ تھا میری ایک درخواست قبول کیجیے۔"

(خط بنام عطیہ۔ ایضاً)

"میں مزید عرض نہ کروں گا۔ مبادا میرے خط کے لہجے پر غیر مخلصی کا گمان کیا جائے۔ یہ میری بدقسمتی ہے کہ آپ میرے خطوط کا میری روش کی طرف سے غلط فہمی کے پس منظر میں مطالعہ فرماتی ہیں، اور یہ کوشش نہیں کرتی ہیں کہ جس رو میں آپ کا ذہن بہتا جا رہا ہے اس سے اسے نجات دلائیں۔ اگر آپ ایسا نہیں کر سکتی ہیں تو صداقت و دیانت کی خاطر، جن کے بارے میں آپ کا خیال ہے اب میری نہیں۔ لیکن جیسا کہ میں سوچتا ہوں کہ وہ آپ کی یقیناً ہیں، اس وقت کا انتظار کیجیے کہ حقیقت آپ پر منکشف ہو جائے۔ انصاف کا تقاضا یہی ہے۔ اور آپ منصف ہیں، خواہ بعض اوقات ضد ہی کیوں نہ کر بیٹھیں اور آمادۂ جفا ہی کیوں نہ ہو جائیں۔ ان دنوں کی یاد میں وہ ـــــ دن جو قدرت کے نزدیک مردہ ہیں، لیکن میرے دل میں اب بھی زندہ ہیں۔"

(خط بنام عطیہ۔ ایضاً)

اس آتشِ جذبات سے دہکتے ہوئے خط کے بعد پھر ایک بار ایک سال دو ماہ کا وقفہ حائل ہو جاتا ہے۔ عطیہ خاموش ہیں۔ کسی خط و کتابت کی طرف اشارہ و کنایہ بھی نہیں کرتی ہیں، لیکن اس کے معاً بعد جو خط نظر سے گذرتا ہے اس میں اب بھی کچھ چنگاریاں سلگ رہی ہیں، اور یہ آخری چنگاریاں ہیں جو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ۱۹۱۲ء کی راکھ میں سرد پڑ جاتی ہیں۔

"نظموں کا مجموعہ بخوشی ارسال خدمت کروں گا ... آپ میری شکر گذار نہ

ہوں، کیونکہ آپ کی مسرت ہی میرا صلہ ہے جیسا کہ آپ نے اپنے کرم نامہ میں تحریر فرمایا ہے۔ برخلاف اس کے میں خود آپ کا ممنون ہوں کہ آپ کی نگاہ میں میری قدر ہے، جس کا میں قطعاً مستحق نہیں ہوں۔ لیکن یہ تو ارشاد ہو کہ یہ نظمیں آپ کے کس مصرف کی ہیں ـــــ یہ، جو ایک خونچکاں دل کے نواہائے غم کا مجموعہ ہیں! ان میں مسرت کا شائبہ تک نہیں ہے۔ جیسا کہ میں نے اپنے انتساب میں کہا ہے ؎

خندہ ہے بر رم غنچہ تمہید شکست　　　تو تبسم سے مری کلیوں کو نامحرم سمجھ
درد کے پانی سے ہے سرسبزیٔ کشتِ سخن　　　فطرتِ شاعر کے آئینے میں جوہر غم سمجھ

(خط بنام عطیہ فیضی۔ ۷ جولائی ۱۹۱۱ء)

یہ خطوط اگر اسی نظر سے دیکھے جائیں جو شبلی کے یہاں ایک داستانِ رسوائی ترتیب دے دیتی ہے تو اقبال کے یہاں ایک شعلۂ جوالہ بھڑکتا ہوا نظر آئے گا۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ اقبال نے یہ خطوط انگریزی میں لکھے ہیں۔ انگریزی مکتوب نگاری کے اسلوب کے تحت یہ فقرے بے تکلفی اور تعلقات میں خوشگواری سے زیادہ کوئی اہمیت نہیں رکھتے۔ اردو میں ترجمے کے بعد یقیناً یہ کچھ اور چغلی کھانے لگتے ہیں۔ بلکہ اقبال کی رسوائی کا سبب بن جاتے ہیں۔ ہم مشرقی لوگ اور بالخصوص جن کے یہاں عورت اور مرد کے درمیان ایک شریفانہ حجاب، اور مہذب احترامِ صنف ہے ان فقروں کے متحمل نہیں ہو سکتے۔ لیکن جس ملک میں عورت ایک قابلِ رحم حالت میں زندگی گذار رہی ہو، اس کی عفت و عصمت بازار میں بکنے والی اشیائے جنس کی طرح ارزاں ہو، اپنی زبان میں احتراماً بھی اس سے بلند نہیں ہو سکتے۔ اقبال نے عطیہ سے انگریزی میں خط و کتابت کی ہے۔ اسی لیے مشرقی حدود کی پاسداری سے بڑی حد تک آزاد ہو گئے ہیں۔ شبلی کے ساتھ بدنصیبی یہ تھی کہ وہ ایک مغرب زدہ خاتون سے اردو میں مغربی طرز مکتوب نگاری کے مطابق مراسلت کر رہے تھے جس کی ترتیب مہدی حسن کے خطوط سے انھیں کافی حد تک مل چکی تھی۔ شبلی اسی لیے اردو مکتوب نگاری کے مزاج کے خلاف زیادہ شوخ ہیں۔ اور یہ صرف شبلی پر کیا موقوف ہے، ابوالکلام آزاد نے بھی عطیہ کو اسی طرح خطاب کیا ہے:

"یاد فرمائی کا شکریہ۔ بلاشبہ ایک گرفتاری سے تو رہائی مل چکی ہے، لیکن اور کتنی ہی گرفتاریاں باقی ہیں۔ اس گرفتاری کی نہ طلب تھی نہ انکار لیکن بعض

گرفتاریاں ایسی بھی ہیں کہ چھوٹنا چاہیں بھی تو نہیں چھوٹ سکتے۔ مثلاً آپ کے
لطف و عنایات کی اسیری ؎

خلاص حافظ ازاں زلفِ تابدار مبادا!"

(خط بنام عطیہ ۱۹۱۳ء)

یہ اقتباس شیخ محمد اکرام نے شبلی نامہ کے باب "زادیٔ گل" میں فٹ نوٹ کے طور پر صـ۱۶۳ پر درج کیا ہے۔ ان کا بیان ہے کہ شبلی کے تحریر کردہ خطوط کے ساتھ ابوالکلام آزاد کے دو خطوط تھے، مگر انھوں نے صرف ایک خط کا اقتباس اخذ کرنا کافی سمجھا۔ کاش ابوالکلام آزاد کے بھی سارے خطوط جمع ہو جاتے تو عطیہ سے تخاطب کا ایک اور باب بھی کھل جاتا۔

ابوالکلام آزاد کے خط کو چھوڑ کر اگر عطیہ کے ربط ضبط کا زمانہ سر عبدالقادر، ڈاکٹر اقبال اور شبلی کے ساتھ متعین کرنا چاہیں تو قریب قریب یکساں نظر آئے گا۔ شبلی سے خط و کتابت سنہ ۱۹۰۶ء سے شروع ہو جاتی ہے یا شاید اس کے کچھ بعد، سر عبدالقادر کا ذکر اقبال کے پہلے ہی خط میں ملتا ہے اور آخری خط سے دو ایک خطوط قبل ختم ہو جاتا ہے۔ اقبال کا آخری خط ۱۸ دسمبر سنہ ۱۹۱۱ء کا ہے۔ اس کے بعد معلوم نہیں اقبال نے کوئی خط لکھا یا نہیں، لیکن سنہ ۱۹۳۰ء اور سنہ ۱۹۳۱ء میں وہ بمبئی میں عطیہ سے ملے اور اشعار بھی لکھ کر دیئے مگر کسی میں میونخ (MUNICH) سے "دور افتادہ اقبال" کی بھیجی ہوئی نظم کا رنگ نہ تھا۔ شبلی کا آخری خط ۲۸ مئی سنہ ۱۹۱۱ء ہے جو بمبئی سے ہی لکھا گیا ہے۔ شبلی بھی سنہ ۱۹۱۳ء تک خاندانِ فیضی سے ملتے رہے۔ اس کے بعد وہ خود اس دارفانی سے کوچ کر گئے، ورنہ شاید آیندہ بھی جاتے رہتے۔

خاندانِ فیضی کی یہ خصوصیت تھی کہ وہ علمار مشاہیر اور ادبار کی قدردانی کرتا تھا اور ان سے سرپرستانہ تعلقات کے بجائے مخلصانہ تعلقات قائم رکھنے کی کوشش کرتا تھا۔ اور خاندانِ فیضی کی ایک فرد عطیہ فیضی کی خصوصیت یہ تھی کہ ان سے جتنے بھی علمار و مشاہیر یا ادبار سے ربط قائم ہوئے، ان میں سے ہر ایک نے یکساں بے تکلفی کے ساتھ خط و کتابت کی۔ آخر ایسا ہمیشہ عطیہ ہی کے معاملے میں کیوں ہوتا تھا؟ زہرا بیگم بھی ان کی بہن تھیں۔ ان سے عمر میں بہت زیادہ بڑی نہ تھیں، ادب کا ذوق رکھتی تھیں، علم کے حصول کی تڑپ دل میں تھی، مزاج میں بردباری تھی۔ وہ بھی اپنے اخلاص کو اسی انداز سے ظاہر کرسکتی تھیں مگر انھوں نے ایسا نہیں کیا۔ اس کی وجہ شبلی، اقبال یا سر عبدالقادر کے نام خطوط میں نہ تلاش کرنی چاہیے، کیوں کہ زہرا بیگم کسی فینی برائن یا جوزیفائن

بن کر ابدی زندگی گذارنے کا تصور ہی نہیں رکھتی تھیں۔ عطیہ نے ایسا کیوں کیا؟ اس کا ثبوت شاید کبھی بھی نہ ملے کیوں کہ ان کے تحریر کردہ خطوط اقبال، سر عبد القادر، ابوالکلام آزاد یا شبلی کسی نے بھی محفوظ نہیں رکھے ہیں۔

اب تو ضرورت اس کی ہے کہ شبلی کی حیات معاشقہ کو چھوڑ کر عطیہ کی زندگی کے اس دور کے بارے میں حقائق تلاش کیے جائیں کیوں کہ شبلی کی رنگین زندگی کے بارے میں جو قیاسات کیے جا سکتے تھے وہ حقائق میں احتمال کی حد تک بھی تبدیل نہیں ہوتے۔ □

۱۹۶۰

محمد مہدی کے مکاتیب لندن

علامہ شبلی کی شخصیت کے بعض پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہوئے بعض سوانح نگاروں نے ان کے منجھلے بھائی محمد مہدی کا بھی ذکر کیا ہے۔ لیکن محمد مہدی کے بارے میں ان تذکروں کے ذریعہ ہمیں کچھ زیادہ معلومات فراہم نہیں ہوتیں۔ مولانا سید سلیمان ندوی مرحوم ان کے بارے میں وافر معلومات مہیا کر سکتے تھے۔ لیکن "حیات شبلی" میں انھوں نے صرف آخری زندگی کے بارے میں مختصراً ذکر کیا ہے۔ شیخ محمد اکرام نے "شبلی نامہ" میں مہدی سے علامہ شبلی کے مناقشہ پر اکتفا کیا ہے۔ اسی طرح ڈاکٹر وحید قریشی نے بھی علامہ شبلی کی جذباتی انتہا پسندی کے سلسلے میں مہدی کے ذکر کے لئے چند سطروں پر اکتفا کیا ہے۔ خود علامہ شبلی کے خطوط بنام مہدی بھی فراہم نہیں ہوتے۔ "مکاتیب شبلی" مرتبہ مولانا سید سلیمان ندوی مرحوم، کے حصہ دوم میں ہمیں صرف تین فارسی خطوط (صفحہ ۲۳۹ تا ۲۴۱) نظر آتے ہیں ان میں پہلے خط پر کوئی تاریخ نہیں ہے۔ دوسرا خط علی گڑھ سے ۲ فروری ۱۸۸۲ء کو لکھا گیا ہے، اور تیسرا خط بھی تاریخ تحریر سے محروم ہے۔ پہلا خط کالون صاحب انگریز ممتحن قانون سے ملاقات کے ذکر کا حامل ہے، اس سلسلہ میں اس کا بھی رونا ہے کہ :

"عزیزان گویند کہ بغیر از تعلیم انگریزی نخواہی بسر برد این خود چہ حرفست جمعے را بین کہ ہیچ انگریزی نخواندہ اند و باز بمناصب جلیلہ می رسند، آخر در تحصیلداری وغیرہ او خود مشروط نیست۔ فی الجملہ تیرہ چرخ دآویزش بخت برآنم آورد کہ لختے از بادیہ پیمائی دہرزہ درائی گذارم، اینک عزم سفر کردہ ام

می بینیم تا چرخ را در ایں پردہ چہ نیرنگ ہست "

اس خط سے محمد مہدی کی زندگی پر کوئی روشنی نہیں پڑتی لیکن علامہ شبلی اور مہدی کے مخلصانہ تعلقات کا اندازہ ضرور ہوتا ہے کہ دردمندی اور ہمدردی کی بو پائی جاتی ہے۔ دوسرے اور تیسرے خط میں بھی اسی طرح مختلف معاملات زندگی کے بارے میں ہمیں کسی طرح کی معلومات حاصل نہیں ہوتیں۔

مولانا سید سلیمان ندوی نے جو حالات لکھے ہیں انھیں کو سب سے زیادہ تفصیلی حالات قرار دیا جا سکتا ہے۔

"شیخ صاحب کے بیٹوں میں سب سے بڑے علامہ مرحوم تھے۔ ان سے چھوٹے مسٹر مہدی حسن مرحوم تھے۔ ان کی غیر معمولی ذہانت وطباعی اور خسروانہ اطاعت و پاس ادب کا اعتراف مولانا کو ہمیشہ رہا اور مولانا کو بھی ان سے خصوصی محبت تھی۔ چنانچہ جب اپریل ۱۸۸۵ء میں وہ انگلینڈ کو روانہ ہوئے اور شیخ صاحب مرحوم نے اس تقریب میں ایک جلسہ منعقد کیا تو مولانا مرحوم نے ایک نہایت لطیف نظم لکھی جس کا خاتمہ ایک مشہور دعائیہ مصرعہ پر تھا[۱]۔ ع "بہ سلامت روی و باز آئی"۔

اس نظم کے صرف دو شعر اقبال سہیل صاحب کو یاد رہ گئے ؎

خار در دیدۂ عدو شکنی　　حاسداں را جگر گداز آئی
ما بہ نادیدہ در رہت باشیم　　کہ تو ناگہ زدر فراز آئی

مسٹر مہدی حسن مرحوم نے بی۔ اے۔ تک ولایت ہی میں تعلیم حاصل کرنے کے بعد بیرسٹری پاس کی۔ اس نواح میں چونکہ یہ نیا واقعہ تھا اور شیخ صاحب مرحوم نے بڑے امنگ اور حوصلہ مندی سے ان کی تعلیم دلائی تھی۔ اس لیے ۸/ اکتوبر ۱۸۸۸ء کو ان کی واپسی پر بڑی دھوم دھام سے ان کا استقبال کیا گیا تھا اور اس تقریب میں ایسا عظیم الشان جشن منایا گیا کہ سات روز تک مسلسل

---

[۱] اس روایت سے اندازہ ہوتا ہے کہ علامہ شبلی نے عطیہ فیضی کی روانگی لندن کے سلسلے میں ۱۳/ اپریل ۱۹۰۶ء کو "خدا حافظ" کے عنوان سے جو وداعیہ نظم ارسال کی تھی (خطوط شبلی مرتبہ محمد امین زبیری مرحوم۔ خط ش) وہ درحقیقت اس سے بہت پہلے اپریل ۱۸۸۵ء میں کہی گئی تھی۔ اس طرح اس نظم کا "رومانی مغالطہ" ختم ہو جاتا ہے۔

اہلِ شہر کی دعوت کی گئی جو اعظم گڈھ کی تاریخ میں پہلا اور غالباً آخری واقعہ تھا۔ افسوس کہ یہ ہنگامۂ سرور زمانہ کی نظرِ بد سے نہ بچ سکا اور جو توقعات مسٹر مہدی حسن کی غیر معمولی قابلیت سے وابستہ تھیں پوری نہ ہو سکیں، ولایت ہی میں ان کی صحت خراب ہو چلی تھی، جو مراجعت کے بعد بھی سنبھل نہ سکی۔ مجبوراً اپنی حیثیت سے اتر کر ۱۸۹۲ء میں ان کو منصفی قبول کرنی پڑی اور چند سال کی ملازمت کے بعد ۱۸۹۶ء میں اعزہ کو داغِ مفارقت دے گئے۔ (حاشیہ: تاریخ وفات ۲۹ جون ۱۸۹۶ء ہے۔ دیکھیے ضمیمہ ۱/۴) مرحوم کی یادگار ایک صاحبزادی تھیں، جو مولانا کے ماموں زاد بھائی حاجی شیخ محمد صاحب سے بیاہی تھیں۔ وہ بھی ۱۹۳۷ء میں مکہ میں لاولد فوت ہوئیں۔"

(حیات شبلی صفحہ ۶۵-۶۶)

یہ تذکرہ جہاں قطعاً نامکمل ہے وہاں دو ایک فروگذاشتوں کا بھی حامل ہے۔ مثلاً محمد مہدی نے بی۔ اے۔ کے بعد بیرسٹری پاس نہیں کی تھی بلکہ پہلے بیرسٹری پاس کی تھی اس کے بعد بی۔ اے۔ کا امتحان دیا تھا جیسا کہ ان کے خط مورخہ ۴ر نومبر ۱۸۸۷ء سے ظاہر ہوتا ہے۔

"ہاں اب میں بارسٹری سے سبکدوش ہوگیا۔ اب صرف کیمبرج کی ڈگری کی دھن ہے۔ والد صاحب اگر میرا ارادہ کیمبرج کی ڈگری لینے کا نہ ہوتا تو میں اس دسمبر یا جنوری میں ہندوستان کو روانہ ہو جاتا۔ مگر نہیں۔ کیمبرج کی ڈگری لینی ضرور ہے۔ اور اس کو بھی اب بہت زمانہ نہیں۔

۱۲ر مئی ۱۸۸۸ء کو امتحان بی۔ اے۔ کا کیمبرج میں ہوگا۔ یہ امتحان پانچ دن ہوتا ہے اور نتیجہ امتحان غالباً ۵ یا ۶ر جون کو معلوم ہوگا۔ اگر خدا نے کامیاب کیا تو بس پھر کیا ہے۔ فراغت ہے اور ہندوستان کا سفر ہے، اور ہم مہدی ہیں۔"

لندن سے واپسی کے بعد علامہ شبلی اور محمد مہدی کے تعلقات اور محمد مہدی کے حالات پر کوئی روشنی نہیں ڈالی گئی ہے۔ لندن میں مہدی کی وجہ سے ان کے والد شیخ حبیب اللہ کو زیرباری ہوگئی اور اس سے وہ کبیدہ خاطر رہے۔ اس کا بھی ذکر نہیں ہے بلکہ اس اقتباس سے ایسا ظاہر ہوتا ہے کہ جیسے تمام حالات بڑے خوشگوار رہے۔

اقبال سہیل مرحوم کو "دوائیہ نظم" کے جو دو اشعار یاد رہ گئے تھے، ان میں اعظم گڈھ اور

علامہ شبلی کے خاندان کے بعض لوگوں کے کشیدہ تعلقات کا پس منظر ہے۔ اس پس منظر کو یا تو مولانا سید سلیمان مرحوم نے مصلحتاً نظر انداز کر دیا۔ ہے یا انھیں علم نہیں تھا۔

ایسی ہی تشنگی ہمیں شیخ محمد اکرام کے بیان میں بھی محسوس ہوتی ہے۔ مثلاً ایک جگہ وہ مہدی کے بارے میں صرف ایک جملہ پر اکتفا کرتے ہیں۔

"اب ان کے والد شیخ حبیب اللہ کی عمر زیادہ ہو رہی تھی۔ صدمے بھی انھوں نے بہت سہے تھے۔ بالخصوص لائق نوجوان بیٹے مہدی کی جس سے ان کی سب امیدیں وابستہ تھیں، وفات نے انھیں بہت دھکا لگایا۔"

(شبلی نامہ صفحہ ۱۰۷)

دوسرے دو مقامات پر مہدی کا ذکر علامہ شبلی کے سوتیلی ماں سے اختلاف کے سلسلے میں کیا گیا ہے۔

"اپنے والد کی زندگی میں شبلی نے اپنی سوتیلی ماں سے جو سلوک روا رکھا ظاہر ہے وہ ان کے والد کو سخت ناگوار ہوگا اور تقسیم جائداد کے معاملے میں تو بڑے بیٹے کو باپ سے اعلانیہ اختلاف تھا (اگرچہ شبلی کی سعادت مندی کی داد دینی چاہیے کہ انھوں نے یہ اختلاف ادب کی حد سے باہر نہیں ہونے دیا) اپنے سگے بھائی مہدی حسن سے جو بڑے بھائی کے مقابلے میں والد کے ہم خیال تھے شبلی کو ان کے ولایت جانے سے سخت اختلاف پیدا ہو گئے تھے۔ تقسیم جائداد والے خطوں میں "میاں مہدی" کا صاف شکایت آمیز ذکر ہے۔ ایک اور خط میں لکھتے ہیں "مہدی کے جب ایسے خط آیا کریں تو مجھ کو مشرف نہ کیا کرو۔"

(شبلی نامہ صفحہ ۱۰۱)

تقسیم جائداد والے قضیہ ہی کے سلسلے میں شیخ محمد اکرام نے مہدی کی، والد کی طرفداری کا ذکر "شبلی نامہ" کے صفحہ ۱۰۱ پر کیا ہے۔ اس کے علاوہ ان کے یہاں بھی مہدی کا کوئی تذکرہ نہیں ملتا جب کہ اس ذکر میں بھی انھوں نے قیاس آرائی سے زیادہ کام لیا ہے۔ مہدی سے علامہ شبلی کو اختلاف ضرور ہو گیا تھا، لیکن یہ اختلاف ولایت جانے سے شروع نہیں ہوا بلکہ ولایت سے واپسی پر شروع ہوا جب کہ ۱۸۹۲ء میں شیخ حبیب اللہ نے اپنی جائداد کا ایک قابلِ لحاظ

حصہ اپنی زندگی میں دوسری بیوی کے نام ہبہ کر دیا۔ اس زمانہ تک علامہ شبلی کے کسی خط سے مہدی کی طرف سے کشیدگی کا اظہار نہیں ہوتا اور خود مہدی کے پیش نظر خطوط میں بھی کسی طرح کی رنجش کا شائبہ نہیں ہے بلکہ والہانہ الفت اور فکرمندی کا اظہار ضرور ہوتا ہے۔

ڈاکٹر وحید قریشی نے ان معاملات میں کوئی اضافہ نہیں کیا ہے بلکہ ایسا اندازہ ہوتا ہے کہ شاید انھوں نے شیخ محمد اکرام کے استنباط کو صحیح تصور کرتے ہوئے علامہ شبلی اور مہدی کے تعلقات کو کشیدہ قرار دے دیا ہے۔ شیخ محمد اکرام نے تو ولایت جانے کو تعلقات کی خرابی کی ابتدا قرار دیا تھا، لیکن ڈاکٹر وحید قریشی نے ستم یہ کیا ہے کہ اس اختلاف کو ہمیشہ کا اختلاف قرار دے دیا۔

> "اپنے چھوٹے بھائی مہدی سے ان کے تعلقات شروع ہی سے کچھ اچھے نہیں رہے اور امتداد زمانہ کے ساتھ نفرت زیادہ نمایاں ہو گئی۔
> ان کی تعلیم مشرقی طرز پر ہوئی۔ اس کے بعد باپ کی توجہ انگریزی تعلیم کی طرف ہو گئی اور ان کے چھوٹے بھائیوں کی تربیت کا طرز انگریزی ہوا۔ اس میں انھیں اپنے بھائی میں عظمت کے وہ آثار نظر آنے لگے جن میں علامہ کو اپنی شکست نظر آئی تھی۔ مہدی کے ولایت جانے نے تو ان کے "غم و غصہ کو اور گہرا کر دیا تھا"[1] ۱۸۷۹ء میں مہدی نے وکالت کا امتحان پاس کر لیا اور شبلی اس میں بھی فیل ہو گئے۔"
>
> (شبلی کی حیات معاشقہ ص ۲۶)

عبارت آرائی کے لیے یہ ایجاد بندہ (FABRICATION) بہت جاندار ہو سکتی ہے، لیکن واقعات اس کی تائید نہیں کرتے۔ علامہ شبلی کے تعلقات شروع میں مہدی سے کیسے تھے۔ اس بارے میں اطمینان بخش مواد میسر نہیں آتا لیکن اتنا اندازہ ضرور ہے کہ کشیدگی ایک خاص معاملے کے سلسلے میں ہوئی جس کے پانچ سال بعد ہی مہدی انتقال کر گئے اور علامہ کو مرنے والے سے اس کی آخری زندگی میں ناراض رہنے پر بے حد قلق ہوا۔ اس قلق اور شدت جذبات میں لکھے ہوئے خط کی عبارت سے موخر الذکر دونوں حضرات نے جو قیاس آرائیاں کیں خلاف واقعہ معلوم ہوتی ہیں۔

---

[1] معلوم نہیں یہ اقتباس کہاں سے اخذ کیا گیا ہے؟

علامہ شبلی کی شخصیت کے ضمن میں مہدی نے جو اہمیت اختیار کر لی ہے، اور علامہ کے مزاج کے بارے میں وہ جس طرح ایک فیصلہ کن عامل (DECIDING FACTOR) بن گئے ہیں، اس کے پیشِ نظر ضرور ہو گیا ہے کہ مہدی کے بارے میں جو مواد مل سکے اسے منظرِ عام پر لایا جائے تاکہ اولاً علامہ شبلی کو سمجھنے میں مدد ملے، ثانیاً ان کے خاندانی ماحول کے بارے میں بھی خاطر خواہ تحقیق ہو سکے۔

حسنِ اتفاق سے مجھے محمد مہدی کے وہ خطوط مل گئے ہیں جو انھوں نے لندن کی روانگی سے لے کر وہاں سے واپسی کے زمانہ تک لکھے ہیں۔ محمد مہدی ہندوستان سے لندن یکم مئی بروز جمعہ روانہ ہوئے اور ۸ر اکتوبر ۱۸۸۸ء کو ہندوستان واپس آئے۔ اس دوران انھوں نے جتنے خطوط لکھے، گمان یہ ہے کہ ان میں سے علاوہ آخری چار ماہ کے تقریباً سب ہی خطوط موجود ہیں۔ زمانہ کے دو تین خطوط جو ۱۸۸۶ء کے تحریر کردہ ہیں اس قدر خستہ ہیں کہ ریزہ ریزہ ہو گئے ہیں اور ان کو پڑھا نہیں جا سکتا۔ بعض طویل خطوط دیمک کی دست برد سے ناقص ہو گئے ہیں۔ اس کے باوجود غالب اکثریت صحیح و سالم ہے۔ ان خطوط کی کل تعداد ۶۲ ہے۔ ان میں دو خطوط علامہ شبلی کے نام ہیں۔ ایک ان کے چچا شیخ مجیب اللہ کے نام اور بقیہ ۵۹ خطوط شیخ حبیب اللہ (والد) کے نام ہیں۔ ایک خط مورخہ ۱۶ر ستمبر ۱۸۸۷ء کی پشت پر علامہ شبلی کی تحریر موجود ہے، جو بہ ذاتِ خود ایک خط ہے۔ چنانچہ مکاتیب شبلی میں ایک غیر مطبوعہ خط کے اضافے کے طور پر یہاں نقل کرتا ہوں:

"والد صاحب!

میں کسی خط کا کھولنا معیوب سمجھتا ہوں مگر مہدی کا خط مدت سے نہیں دیکھا تھا۔ علاوہ اس کے آپ کے نام کا خط مخفی راز ہی نہیں ہوتا۔ اس لیے یہ جرأت ہوئی۔ میں اب تک بیمار ہوں۔ شدت کا بخار ہر روز رہتا ہے۔ جنید کا بھی یہی حال ہے۔ میں کل اعظم گڈھ آ گیا ہوں۔ ڈاکٹر کا علاج ہوتا ہے۔

شبلی۔ ۱۷ر اکتوبر ۱۸۸۷ء"

علامہ کے اس خط سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس زمانہ میں لندن سے اعظم گڈھ خط پہنچنے میں پورا ایک مہینہ لگ جاتا تھا اور یہ بھی کہ شیخ محمد اکرام اور ڈاکٹر وحید قریشی کے قیاس کے برخلاف علامہ کے دل میں مہدی کے لیے محبت و اشتیاق تھا۔

مہدی کے خطوط کے مطالعہ کے ذریعہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اپنا پورا نام محمد مہدی حسن لکھتے تھے۔ البتہ بعض خطوط میں محمد مہدی، بعض میں مہدی حسن یا حسن مہدی اور بعض خطوط میں صرف مہدی بھی لکھا ہے۔ سب سے پہلا خط انھوں نے بمبئی پہنچ کر ۲۸ / اپریل ۱۸۸۵ء کو لکھا ہے اور آخری خط ۲۲ / جون ۱۸۸۶ء کا لکھا ہوا ملتا ہے۔ اس طرح آخری چار مہینوں کے خطوط دستیاب نہیں ہوئے۔

مہدی کے خطوط میں ایک والہانہ پن ہے، شوخی اور بے تکلفی ہے۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ موزوں اور مناسب ہوگا کہ ان کے خطوط میں علامہ شبلی کا اسلوب جھلکتا ہے۔ معلوم نہیں یہ اسلوب انھوں نے علامہ سے اخذ کیا ہے یا علامہ نے اپنے خاندان کے انگریزی داں رشتہ داروں سے اخذ کیا ہے۔ حجاب اور پردہ داری کا اندازہ مہدی کے یہاں نہیں پایا جاتا۔ وہ جو کچھ محسوس کرتے ہیں، مشاہدہ کرتے ہیں یا تجربہ کرتے ہیں وہ بے کم وکاست اپنے باپ کو بھی لکھ دیتے ہیں۔ یہ شبلی کے خاندان کی خاص صفت ہے۔ علامہ شبلی کے لیے بھی یہی لطفِ بیان رسوائی کا باعث ہوا اور مہدی کے لیے بھی۔ اس کی جڑیں ہمیں ان دونوں کے والد شیخ حبیب اللہ کے یہاں ملتی ہیں۔ ان کو جب مہدی کے خطوط ملتے تھے تو وہ اپنے حلقۂ احباب میں سناتے تھے جن پر حاشیہ آرائیاں ہونے لگیں، اور علامہ شبلی کو مہدی کی یہ بدنامی ناگوار گذری، چنانچہ انھوں نے اس کا اظہار اپنے ایک عزیز مولوی محمد سمیع کے خط میں کیا، اور ان کو ہدایت کی کہ وہ مہدی کو اس سلسلے میں احتیاط کی تاکید کریں۔ (مکاتیب شبلی صفحہ ۹۵) ـــــ لیکن حیرت ہے کہ علامہ نے خود کبھی احتیاط نہ کی۔ محمد مہدی کے خطوط سے ان کی بعض غیر معمولی صلاحیتوں کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ مثلاً زیادہ تر وہ پیراگراف اس طرح شروع کرتے ہیں کہ جیسے کوئی مقرر سامعین کو خطاب کر رہا ہو۔ جزئیات نگاری میں ان کو کمال حاصل ہے۔ لطف بیان کے لیے لطیفے یا شگوفے بھی چھوڑتے چلتے ہیں۔ اپنی قابلیت اور ذہانت کا انھیں غیر معمولی طور پر احساس ہے چنانچہ اس کا ذکر تفصیل کے ساتھ کرتے ہیں، خود محظوظ ہوتے ہیں اور مکتوب الیہ کی تصدیق کے بھی متمنی رہتے ہیں۔ مگر جب ان کو یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ اپنی مدح سرائی خود کر رہے ہیں تو اس کی تاویل بھی کرتے ہیں۔ وفور جذبات سے ان کا ہر خط مملو رہتا ہے۔ لندن اور یورپ کا ماحول، عادات واطوار اور معاشرتی اقدار کے سامنے ان کی نظریں خیرہ ہیں، لیکن ان کا دل ہمیشہ اعظم گڈھ، بندول اور جونپور میں اٹکا رہتا ہے۔ وہ دور رہ کر بھی اپنے عزیزوں کو نہیں بھولتے۔ بعض خطوط میں سلام کہنے کے لیے ناموں کی طول طویل فہرست

درج کر دیتے ہیں۔ "محمد سلمہ" تو شاذو نادر ہی ان کے کسی خط میں نظر انداز ہوتے ہیں۔ اپنے پتہ میں اپنے قلم سے مسٹر لکھتے ہیں، داڑھی منڈوانے، عورتوں کی حکومت اور مغربی لباس کے بجید موئید نظر آتے ہیں مگر یہ کبھی نہیں بھولتے کہ ایک ہندوستانی کی شرف و مقبولیت کے لیے کن صفات کی ضرورت ہے ؟ کیوں وہ بلند نہیں ہو پاتا ؟ منشی محمد اکرام کے صاحبزادے محمد بلال اور دوسرے ہم وطن عبدالرؤف سے خوش نہیں رہتے، لیکن جب ہندوستان واپس جاتے ہیں تو مہدی اپنے والد کو تاکید کرتے ہیں کہ ان کے استقبال کے لیے وہ جونپور جائیں اور اپنے یہاں قیام کرائیں۔ ان سب حقائق کو اگر مربوط کیا جائے تو آخر انیسویں صدی کے مشرقی گھرانے کی تہذیب اور اخلاقی اقدار کا واضح طور پر اندازہ ہوتا ہے۔ یہ تہذیب ہمیں ان خطوط کے ذریعے ذہنی طور پر مرعوب اور احساس کمتری کا شکار نظر آتی ہے، مگر بعض اچھی صفات نے اس کے اندر اتنی گہری جڑیں پکڑی ہیں کہ وہ اس وقت تک خشک نہیں ہوئی تھیں۔ یہ مشرق اور مغرب کی کشمکش کا دور تھا۔ ایک تہذیب دوسری تہذیب پر بڑی تیزی کے ساتھ غالب آرہی تھی۔ ایک رنگ ماند پڑ رہا تھا، اور دوسرے نقوش ابھر رہے تھے۔ مہدی کے خطوط میں ان رنگوں اور نقوش کو واضح طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔

مناسب تو یہ تھا کہ ان ۶۲ غیر مطبوعہ خطوط کا فرداً فرداً تعارف کرایا جاتا، مگر اس طرح نہ تو اس مختصر مضمون میں ان کا احاطہ ممکن ہوگا اور نہ غیر معمولی اختصار سے کام لینے کی بنا پر ان خطوط کے حسن کا اندازہ ہو سکے گا۔ میں سمجھتا ہوں کہ ان نادر خطوط میں ایک ادبی شان ہے، اگر ان کی اشاعت کی سبیل پیدا ہو سکے تو شبلی ہی کے خاندان میں ایک انشاپرداز یا مکتوب نگار کا اضافہ ہو سکے گا۔ غالب اور شبلی کے بین بین ایک منفرد اسلوب کا مالک مکتوب نگار منظر عام پر آجائے گا جو لندن سے بیٹھ کر خط لکھتا ہے، اور لاشعوری طور پر انگریزی فقروں، محاوروں اور بول چال کے جملوں کو اردو میں ڈھالتا چلا جاتا ہے۔ بعض اوقات اس سے چوک بھی ہو جاتی ہے:

"نہایت خوشی سے یہ بات لکھتا ہوں کہ میں کیمبرج یونی ورسٹی کے اول امتحان میں کامیاب ہوا۔"

(مکتوب: ۲۳ اکتوبر ۱۸۸۵ء)

"میں افسوس کرتا ہوں کہ ارسال خطوط میں مجھ سے اکثر تعویق ہوتی ہے۔"

(مکتوب: ۵ فروری ۱۸۸۶ء)

لیکن جہاں وہ گل افشانی پر اتر آتا ہے تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ایک شوخ و شنگ

پہاڑی ندی ہے جو ازدر کی ناتراشیدہ چٹانوں کے درمیان اچھلتی، کودتی، بھاگتی، مڑتی، بل کھاتی چلی جارہی ہے۔ مہدی اپنی شاہ خرچی کی وجہ سے لندن میں ہمیشہ پریشان رہتے ہیں۔ لیکن ان کے خطوط میں ہر جگہ ایک رجائیت نظر آتی ہے۔ وہ ہمیشہ پر امید رہتے ہیں اور بڑے سہانے خواب دیکھا کرتے ہیں۔ بی۔اے؛ ایل۔ایل۔بی۔ بارایٹ لا کے علاوہ وہ کتنے ہی امتحان پاس کر لیتے ہیں اور پھر کبھی سوچتے ہیں کہ ؏ ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں۔

"میرا انشا بیرسٹری کی سند حاصل کرنے کا نہیں ہے بلکہ پورے طور پر مقنن اور قانون داں ہونا ہے۔ کیمبرج کا امتحان البتہ مشکل ہے اور وہاں قانون کی ڈگری میں آنر لینا آسان نہیں ہے۔ مگر اللہ سے امید ہے کہ مجھ کو کیمبرج کا بی۔اے۔ اور ایل۔ایل۔بی دونوں ملے گا۔ بعد ازاں مجھ کو تین برس میں ہندوستان بیٹھے بیٹھے ایم۔اے۔ اور ایل۔ایل۔ایم۔ کی ڈگری مل جائے گی اور اس کے پانچ برس بعد انشاءاللہ ایل۔ایل۔ڈی۔ ہو جاؤں گا اور ڈاکٹر (یعنی حکیم علوم) کا خطاب ملے گا۔ ولایت میں ایم۔اے۔ وغیرہ کا امتحان نہیں ہوتا بلکہ ہر شخص جو بی۔اے۔ ہوتا ہے تین سال کے بعد ایم۔اے ہو جاتا ہے۔"

(مکتوب بنام والد مورخہ ۷ر اکتوبر ۱۸۸۶ء)

ایسے حوصلہ مند شخص کے خطوط میں شگفتگی، تازگی اور زندگی کے آثار ہونا عین قرین قیاس ہے۔

بعض مقامات پر مہدی نے ایسے پرکشش جملے استعمال کیے ہیں کہ ان میں ایک جہان معنیٰ سمٹ کر آگیا ہے۔ انھیں صحیح معنوں میں اردو ادب کی آبرو قرار دینا چاہیے۔ کیوں نہ ہو آخر وہ بھی علامہ شبلی ہی کے بھائی تھے۔

"وہ وقت بھی خدا نے بہت آسان کر دیا جب کہ آپ لوگوں سے رخصت ہوا۔ شاید ہم لوگوں کے دل پتھر کے ہو گئے تھے کہ علیحدہ ہو سکے ورنہ میں تو اس طرح لپٹا رہتا کہ قیامت تک جدا نہ ہوتا۔

خیر یہ بھی ہونا تھا ہوا۔ اب آیندہ کی خیر منانی چاہیے۔"

(مکتوب بنام والد مورخہ ۲۸ر اپریل ۱۸۸۵ء)

"اگر آپ یہ چاہیں کہ ہم اعلیٰ درجہ کی شائستگی، اخلاق، محبت، انسانیت، صفائی، امارت، عمارت، حسن، علم، دولت تمام خوبیوں کو اونچے ٹیلے سے دیکھیں تو وہ بلند مقام اسی لندن میں مل سکتا ہے۔

ہے۔ اگر آپ کو یہ منظور ہے کہ بدمعاشی، بدچلنی، قزاقی، دغابازی، دنیا بھر کی برائیوں کو شکلِ مجسم میں معائنہ کریں تو وہ لندن ہی کی سڑکوں پر ممکن ہے۔"

(مکتوب بنام علامہ شبلی: ۵ رجون ۱۸۸۵ء)

"مجھ کو تو ایک چکاچوند کی سی کیفیت ہو رہی ہے اور دراصل میری آنکھیں اب تک اس قابل نہیں ہیں کہ میں کچھ تصفیہ کرسکوں۔"

(مکتوب بنام علامہ شبلی۔ ایضاً)

"میرے خیال میں محمد احسن ایک احسن نام ہوگا۔ حسن اور حسین کثرت سے موجود ہیں۔ اب ایک احسن بھی ہونا چاہیے۔

نام تو میں نے بہت اچھا تجویز کر دیا ہے جس کے خود لفظی معنی بہت اچھے[1] ہیں مگر مجھ کو خوف ہے کہ ہمارے بھائی محمد شبلی صاحب بیکار نہ بیٹھے ہوں گے۔ وہ تو سب کا نام رکھتے پھرتے ہیں۔ تعجب نہیں کہ اس لڑکے کا نام بھی رکھ دیا ہوگا۔ نام رکھنے کے بہت معنی ہیں مگر اس میں کچھ کلام نہیں کہ ہمارے بھائی صاحب میں یہ خاص صفت ہے۔ میں امید کرتا ہوں کہ وہ میری اس گستاخی کو معاف کریں گے۔ محض مذاقاً میں نے لکھا ہے مگر اصل یہ ہے کہ اس سے اچھا نام آپ کو نہیں مل سکتا۔ اب احسن سے کون سا نام احسن ہوگا۔"

(مکتوب بنام والد: ۱۴ اگست ۱۸۸۵ء)

"میں نہ اچھا ہوں نہ برا ہوں" (اشارہ صحت کی طرف ہے۔ ا۔ ف۔)

(مکتوب بنام والد: ۲۶ نومبر ۱۸۸۶ء)

"میں اپنا حال خاص کیا لکھوں۔ اچھا ہوں اور برا بھی ہوں۔ محنت کرتا ہوں اور کبھی کبھی تضیع اوقات بھی کرتا ہوں۔ آپ لوگ اکثر یاد آتے ہیں اور لبھا اوقات ہندوستان میں پہنچنے کی آرزو تیز ہو جاتی ہے۔"

(مکتوب بنام والد: ۱۸ فروری ۱۸۸۷ء)

یہ اقتباسات میں نے بغیر اہتمام دیئے ہیں۔ اگر زیادہ دیدہ ریزی سے کام لیا جائے تو یقین ہے کہ ایسے ہی اور اس سے اچھے جملے، فقرے اور ٹکڑے

---

[1] ان فقروں کی ذو معنویت کی وجہ سے مہدی نے خود خط کھینچا ہے۔

خطوط میں مل سکتے ہیں۔ پھر بھی ان اقتباسات سے نہ صرف مہدی کے رنگ طبیعت کا اندازہ ہو جاتا ہے بلکہ ان کا اسلوب بھی نکھر کر سامنے آجاتا ہے، جس کی وجہ سے ان کے مکاتیب کی ادبی اہمیت کا دعویٰ بے بنیاد نہیں معلوم ہوتا۔

یوں تو مہدی کے خطوط سے ان کے حالات و تعلقات کے بارے میں بہت سے حقائق کھلتے ہیں مثلاً مہدی کے ولایت جانے سے کس کس کو حسد تھی، اور کیوں؟ علامہ شبلی نے وداعیہ نظم میں یہ شعر کہا تھا۔

خار در دیدۂ عدو شکنی   حاسداں را جگر گداز آئی

کیوں یہ کہنا غلط ہے کہ شبلی کو شروع سے ہی مہدی سے نفرت تھی اور علامہ شبلی کیوں اپنی سوتیلی ماں کو "چھاونی والی" کہتے تھے (کیوں کہ مہدی باوجود محبت کے ان کو "والدہ محمد" ہی کہتے تھے، والدہ نہیں)۔

اسی طرح علامہ شبلی کے مکتوب بنام مولوی محمد سمیع مرقومہ ۶ر مارچ ۱۸۹۶ء کا پس منظر بھی مہدی کے خطوط سے واضح ہوتا ہے اور یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مولانا سید سلیمان ندوی نے کسی تسامح کی بنیاد پر اس کا سنہ ۱۸۹۶ء لکھ دیا ہے یا یہ کتابت کی غلطی ہے ورنہ حقیقتاً یہ خط ۱۸۸۶ء کا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن یہ تمام موضوعات ایسے ہیں جو تفصیل چاہتے ہیں، اس لیے انھیں مجبوراً نظر انداز کرتے ہوئے صرف مہدی کے مکاتیب کی ایک خصوصیت کا حوالہ دینا مناسب تصور کروں گا۔ مہدی کے خطوط سے ان کی بذلہ سنجی اور حاضر جوابی کی بڑی دلکش نظیریں ملتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ خطوط میں گستاخ نہیں ــــ شوخ اور شریر نظر آتے ہیں اور لطیفہ گوئی سے اپنی بہجت کا مزید ثبوت دیتے ہیں۔ یہاں ان کے خطوط سے صرف چند لطیفے نقل کر دینا کافی ہوگا۔

"جسٹس صاحب سے جب ہم رخصت ہونے لگے تو انھوں نے مجھ سے کہا کہ "غالباً تم انگلستان کو جانا پسند کروگے" ــــ اور یہ بھی کہا کہ تمھارا کیمبرج جانا بہت عمدہ بات ہے۔ آخر میں انھوں نے مجھ سے یہ بھی کہا کہ چند دنوں کے بعد تم ضرور کوشش کروگے کہ ہائی کورٹ کے جج ہو جاؤ"۔ میں نے کہا کہ کوشش تو ضرور کروں گا بشرطیکہ کامیاب بھی ہوں" ــــ اس پر مسرت کا قہقہہ ہوا اور سب نے مل کر کہا کہ "ضرور۔ ضرور"۔

(مکتوب بنام والد: ۳۰ر اپریل ۱۸۸۵ء)

"ایک انگریز نے ہم سے یہ بھی کہا کہ "تم تو مہدی ہو، تم کیوں نہیں امامت کا دعویٰ کرتے ہو"

میں نے کہا کہ " افسوس میں قریشی نہیں ہوں اور شاید المہدی بھی نہیں ہوں "۔ اس پر خوب قہقہہ ہوا۔"

(مکتوب بنام والد : ۱۸ مئی ۱۸۸۵ء)

" اور کیا لکھوں۔ میں نے اپنی تصویریں کھنچوائی ہیں۔ دو تصویریں تو اوس وقت کی ہیں جب میں داڑھی والا مہدی تھا۔ اور ایک تصویر وہ ہے جو بعد صفائی کے تیار ہوئی ہے .... یہاں ایک ہندوستانی ہیں اون سے ہم سے قبل داڑھی منڈوائی کے ملاقات ہوئی تھی۔ انھوں نے جب بعد کو ہمیں دیکھا تو بہت متحیر ہوئے اور کہنے لگے کہ یہ کیا کیا؟ ہم نے پوچھا کیوں؟ انھوں نے کہا کہ داڑھی خدا کا نور ہے۔ منڈوانا نہیں چاہیے۔ ہم نے کہا کہ بڈھوں کی داڑھی شاید خدا کا نور ہو مگر جوانوں کی داڑھی تو خدا کا نور نہیں ہو سکتی کیوں کہ خدا کا نور سیاہ نہیں ہے بلکہ روشن اور چمکتا ہے۔ اس پر خوب قہقہہ ہوا۔ میں امید کرتا ہوں کہ آپ میری گستاخیاں معاف فرمائیں گے "۔

(مکتوب بنام والد : ۶ اگست ۱۸۸۵ء)

" ہمارے جہاز پر ایک لارڈ (یعنی انگریز نواب) ہیں اور یہ ہندوستان میں فوج کے سکریٹری ہیں۔ نہایت ہی با مذاق اور لطیفہ گو صاحب ہیں۔ ہم سے بھی اکثر مذاق کرتے ہیں۔ پرسوں مجھ سے کہنے لگے کہ " ہمارے ساتھ شطرنج کھیلو مگر اپنا فرزین اٹھا کر " — چونکہ انگریزی میں فرزین مہرہ کا نام ملکہ ہے اس لیے میں نے جواب دیا کہ " بھلا ملکہ بغیر ہم کیا کر سکتے ہیں ہم کو تو ملکہ[1] کا بڑا زور ہے "۔ اس پر ہنسے اور کہا کہ خوب پر لطف جواب ہے "۔

(مکتوب بنام والد : ۱۸ مئی ۱۸۸۵ء)

" آپ تحریر فرماتے ہیں کہ تمھاری پوری تصویر مجھ کو پسند آئی۔ میں خوب جانتا ہوں کہ وہ تصویر آپ کو کیوں پسند آئی۔ آپ نے اس مدعا کو اس طرح سے کیوں نہیں ادا کیا کہ " تمھاری داڑھی پسند کرتا ہوں "۔

(مکتوب بنام والد : ۶ نومبر ۱۸۸۵ء)

---

[1] اس فقرہ کی چستی میں اور اضافہ ہو جاتا ہے جب آپ تصور کریں کہ وہ ملکہ وکٹوریہ کا دور حکومت تھا۔

"میں اچھا ہوں۔ آپ نے جو خواب میں مجھ کو دبلا دیکھا ہے وہ معاملہ باالکل[۱] برعکس ہے۔ میں ازبس فربہ ہوگیا ہوں اور روز بروز موٹا ہوتا جاتا ہوں۔ توند شریف بھی دھوم دھام سے بڑھ رہی ہے۔ مجھ کو اپنے موٹے ہونے کا چند وجوہ سے افسوس ہے مگر جب یہ خیال کرتا ہوں کہ الفربہ خواہ مخواہ معتبر تو قدرے تسلّی ہو جاتی ہے۔"

(مکتوب بنام والد: ۲۴ر جون ۱۸۸۶ء)

"والد صاحب! جس وقت میں نے ایک پر مذاق جلسہ میں یہ کہا "دیکھو ہمارے باوا آدم پر دادی حوا کے کہنے اور دلفریبی کا اثر کیا ہوا" تو ممبرانِ جلسہ ہنستے ہنستے لوٹ گئے۔ ایک عورت کے کہنے کا اثر حضرت آدم پر یہ ہوا کہ انھوں نے خدا کی بھی کچھ پرواہ نہیں کی اور گیہوں کھا ہی لیا۔"

(مکتوب بنام والد: ۱۳ر اگست ۱۸۸۶ء)

محمد مہدی کے مکاتیب لندن کے اس مختصر تعارف اور تعینِ قدر (EVALUATION) کے نتیجہ کے طور پر میں سمجھتا ہوں کہ اس فراموش شدہ صاحبِ طرز کی طرف خاطر خواہ توجہ دی جائے گی اور اسے اس کا جائز مقام دیا جائے گا۔ ▯

۱۹۶۳

[۱] مہدی "بالکل" کا املا "باالکل" ہی لکھتے تھے۔

آثار ابوالکلام کا تنقیدی جائزہ

مولانا ابوالکلام ہندوستان کی ان برگزیدہ ہستیوں میں سے تھے جنھوں نے اپنی غیر معمولی صلاحیتوں کی بنا پر تاریخ میں ایک غیر فانی حیثیت اختیار کر لی۔ ان کا مقام صرف سیاست میں ہی مسلم نہیں تھا بلکہ ہر وہ جولانگاہ ان کے سامنے صید زبوں تھی جس میں انھوں نے قدم رکھا۔ ادب کی طرف نظر اٹھائی تو ایک صاحب طرز ادیب، انشاپرداز اور صحافی بن گئے۔ علومِ اسلامی کے حصول کی کوشش کی تو ایسے اسرار و رموز منکشف کیے کہ قدیم جمود آسا دین کے ٹھیکیدار تلملا اٹھے اور زندہ و جاوید اسلام کے خوگروں نے نئی حرارت پائی۔ سیاست میں تمام اختلافات کے باوجود ہر ایک نے انھیں ایک سنجیدہ اور صاحب الرائے قائد مانا۔ گویا ان کی اپنی شخصیت اتنی پہلو دار تھی کہ ان کی حیات میں ہی بہتوں کی نظریں خیرہ ہو گئیں۔ بہتوں نے ان کی برتری کا اعتراف کیا اور بہتوں نے شدید تنقید کی۔ یہ سلسلہ صرف ان کی زندگی تک ہی محدود نہ رہا بلکہ ان کی وفات کے بعد ان سے متعلق بے پناہ لٹریچر وجود میں آگیا اور کون جانتا ہے کہ اس میں کب اضافہ ہوتا رہے گا۔

فی الوقت ہمیں ان سے متعلق پورے لٹریچر کا احاطہ نہیں کرنا ہے۔ یہ چنداں ضروری بھی نہیں ہے کیوں کہ اب بھی لاکھ اعتراضات کے باوجود مولانائے مرحوم کے اکثر اوصاف پر سے تعصب کے پردے نہیں اٹھ سکے ہیں خود مولانا نے بھی اپنی سیمابی کیفیت کی وجہ سے اپنی تحریر اور افکار میں گتھیاں ڈال رکھی ہیں جن کا سلجھانا شاید آج کے حالات میں مفید بھی نہ ہو اور ممکن بھی نہیں۔ سیاست میں ان کا جو مسلک رہا ہے اسے آزادیٔ ہند (INDIA WINS FREEDOM) نے متعدد مغالطوں کا شکار کر دیا ہے۔ اسلام کے تصور دین کے سلسلہ میں بنیادی طور پر تو ان کے

نظریہ میں تبدیلی نہیں ہوئی لیکن جہاں تک اس کے مختلف عوامل کا تعلق ہے ان کی زندگی کے مختلف تجربات اور زندگی کی مختلف منزلوں کے انتخاب کا شاخسانہ اس شکل میں ظاہر ہوکر ہی رہتا ہے۔ لیکن جب مولانا جیسی ہستی ادیب بھی ہو تو اثرات بڑے دور رس ہو جاتے ہیں۔ اس کا احساس مولانا کی زندگی ہی میں قاضی عبدالغفار نے کر لیا تھا۔ انھوں نے مولانا کی شخصیت کا جائزہ ان کے سرمایۂ ادب کی روشنی میں لیا اور ان بہت سی باتوں کو بڑی جسارت کے ساتھ کہنے کی کوشش کی جن سے ان کو "بت شکنی" کا خطرہ بھی ہو رہا تھا۔ مولانا کی شخصیت کا ان کے ادب کی روشنی میں جائزہ قاضی عبدالغفار کی بالغ نظری اور ذہانت کا مظہر ہے۔ شاید انھوں نے اپنے موضوع کا انتخاب کرتے وقت یہ اندازہ کر لیا تھا کہ اگر اساس میں پائیداری نہ ہو تو ساری کاوش ایک انقلاب کے بعد ہنگامی اور وقتی ہو کر رہ جاتی ہے۔ چنانچہ اس سے قبل انھیں سطروں میں یہ وضاحت کی جا چکی ہے کہ مولانا کے سیاسی اور مذہبی مسالک کچھ زیادہ مستحکم ثابت نہ ہوئے البتہ ادب ہی وہ تنہا میدان ہے جس میں ایک صاحب طرز ادیب بننے کے بعد مولانا کے لیے کسی تبدیلی کا اختیار کرنا ممکن نہیں رہا تھا۔ یہ ایک ایسا سخت جان پودا تھا جسے مولانا کی آخری عمر کی قدرے سہل انگاری بھی کوئی نقصان نہ پہنچا سکی۔ غبار خاطر اور کاروان خیال میں جو مضمون آفرینی اور شوکت الفاظ ہے وہی زور اور بلند آہنگی ان کے ۱۹۴۸ء کے مسلم کنونشن کے خطبے میں بھی ہے حالانکہ اس میں بہت سی بندشیں اور تراکیب مولانا کی علمی ثقاہت سے میل نہیں کھاتیں۔

قاضی عبدالغفار نے "آثار ابوالکلام" کو ایک نفسیاتی مطالعہ قرار دیا ہے۔ اردو ادب میں جس زمانے میں یہ کتاب منظر شہود پر آئی (۱۹۴۹ء[1]) اپنی نوعیت کی ایک انوکھی تحریر ثابت ہوئی۔ اس سے پہلے ہمیں مختلف ادبی مضامین میں نفسیات کا ذکر تو ضرور ملتا ہے لیکن اسے اساس بنا کر کوئی مستقل تصنیف وجود میں نہیں لائی گئی تھی[2]۔ مغرب میں جب نفسیات اپنے فروغ اور نشو و نما کے مراحل بڑی تیزی کے ساتھ طے کر رہی تھی اور ادب پر بھی کافی حد تک اثر انداز ہو چکی تھی تو مشرقی علوم اس کے نام سے بھی اچھی طرح واقف نہ تھے جب مشرق میں نفسیات کا تعارف ہونے لگا تو مغرب میں نفسیات کلبلیں بھرتی ہوئی کہیں سے کہیں پہنچ گئی۔ اسی طرح ۱۹۴۹ء تک اردو ادب میں نفسیات کا جو سرمایہ

---

[1] ۱۹۵۸ء میں یہ کتاب ترمیم و اضافہ کے بعد طبع ہوئی۔ میرے پیش نظر یہی طبع ثانی ہے۔

[2] ڈاکٹر وحید قریشی نے اپنی کتاب "شبلی کی حیات معاشقہ" کو بھی نفسیاتی مطالعہ قرار دیا ہے لیکن چونکہ یہ ایک خاص عالم شخصیت پر ہے، اس لیے اس موضوع کا حق ادا کر دیا گیا ہے۔

فراہم نہ کیا جا سکا وہ نہ صرف ناقص اور نامکمل تھا بلکہ فرسودہ بھی تھا۔ مگر ہمارے ادیبوں نے علم نفسیات کی تیز رفتار ارتقار کی طرف کوئی توجہ نہ دی۔ ان کی سہل انگاری نے انھیں صرف انھیں معلومات پر اکتفا کرنے پر مجبور کر دیا جو آزادی سے قبل کسی نہ کسی طرح اردو ادب کو فراہم ہو گئی تھیں (معلوم نہیں اس بازیافت میں بھی ہمارے ادیبوں کا کتنا حصہ تھا؟ یہ ان کی بالواسطہ کوششوں کا نتیجہ تھا یا بلاواسطہ؟)

اگر ہم ایسے تمام سرمائے کا جائزہ لیں جو ادب اور نفسیات سے متعلق فراہم ہوتا ہے تو مضامین کی تعداد ایک ہاتھ کی انگلیوں کے چند پوروں پر گنی جا سکتی ہے۔ پروفیسر شکیل الرحمن نے ایک مجموعۂ مضامین ضرور "ادب اور نفسیات" کے نام سے پیش کیا ہے لیکن مطالعہ کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ اس کے بھی سارے مضامین کو کتاب کے نام سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ صرف پروفیسر ظفر احمد صدیقی کے مضمون "ادب اور نفسیات" اور شفیق ایم۔ اے۔ کے چند مضامین (ایشیا بمبئی کے ۱۹۴۸ء کے چند شماروں میں اور معیار میرٹھ کے ۱۹۵۶ء کے ایک شمارے میں) ایسے ضرور ہیں جن سے نفسیات اور ادب دونوں سے کامل آگاہی کا پتہ چلتا ہے ورنہ بلا استثناء ہمارے تمام ادیب نفسیات کی انتہا تحلیل نفسی کو سمجھتے ہیں بلکہ ستم یہ ہے کہ نفسیات اور تحلیل نفسی کو متبادل اصطلاحات تصور کرتے ہیں۔ پروفیسر اختر اورینوی کو بھی نقادوں سے یہی شکوہ ہے۔ ملاحظہ ہو قدر و نظر کا مضمون "ادب اور نفسیات"۔ انھیں بھی اس کا احساس ہے کہ ہمارے یہاں نفسیات سے آگاہی کا فقدان ہے۔ موصوف نے یہ نکتہ اچھا پیش کیا ہے کہ ادیب یا نقادِ ادب کو نفسیات میں استادی حاصل کرنے کی ضرورت نہیں لیکن اساسی معلومات کا ہونا ناگزیر ہے۔ ادب سے اس سے زیادہ کا تقاضا زیادتی ہے۔ بنیادی اور عمومی واقفیت اس کو اپنے فن کو جلا دینے کے لیے کفایت کرے گی لیکن جب اس معیار پر ہم خود اختر اورینوی کے مضمون کو پرکھتے ہیں تو ہمیں اطمینان نصیب نہیں ہوتا۔ اسی طرح پروفیسر آل احمد سرور کے مقالے "شاعری اور شخصیت" میں بھی یہی کمی نظر آتی ہے۔ موصوف انفرادیت کو شخصیت سے آزاد حیثیت دیتے ہیں۔ شخصیت کی تعریف کے لیے آکسفورڈ ڈکشنری کا سہارا لیتے ہیں لیکن علمی اور عامی تعریفات میں امتیاز نہیں کرتے۔ دونوں کو ایک جا، ایک تسلسل کے ساتھ درج کرتے ہیں اور اس طرح خلط مبحث اس انتہا تک پہنچ جاتا ہے کہ عامی تعریف کو فوقیت حاصل ہو جاتی ہے۔ دوسرے نقادوں کے یہاں نفسیات اور ادب کے سلسلہ میں جو مواد ملتا ہے اس میں ایک بڑی خامی نظر آتی ہے۔ ان کے نزدیک ساری نفسیات صرف فرائڈ کی ذات میں محدود ہے۔ اس کے نظریات تنقید سے بالاتر ہیں اور مسلّم ہیں۔ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ فرائڈ نے اپنی تحقیقات میں یونانی، فرانسیسی، انگریزی اور جرمنی ادب کا بڑی کثرت کے ساتھ حوالہ دیا ہے، اگرچہ یہی ایک وصف امتیازی

تھا تو ینگ اور ایڈلر وغیرہ کیوں نظر انداز ہو گئے ؟

بہر حال اس تشنگی میں آثار ابو الکلام کی پیش کش بسا غنیمت محسوس ہوتی ہے ۔ کم از کم اس کے ذریعہ اردو ادب کے نفسیاتی ادب میں ایک تنوع تو پیدا ہوا ۔ مزید برآں ہو سکتا ہے ادب میں عملی نفسیات (APPLIED PSYCHOLOGY) کا یہ پہلا اور واحد تجربہ کچھ نئی راہیں کھول دے اور کچھ گراں قدر اضافے ہو جائیں ۔ اس حیثیت سے بھی آثار ابو الکلام کو ایک نمایاں اہمیت دی جانی چاہیے ۔ لیکن اردو ادب میں پہلا اور واحد تجربہ ہونے کی وجہ سے اس امر کا بھی متقاضی ہے کہ اسے معیار نقد پر کسا جائے تاکہ اس کی اصل قدر و قیمت کا اندازہ ہو سکے ۔

قاضی عبد الغفار نے یہ بالکل درست کہا ہے کہ ”کتنا مشکل کام ہے کسی بڑی شخصیت کی خصوصیات کا صحیح اندازہ کرنا“۔ یہ مشکل اس وجہ سے پیش آتی ہے کہ شخصیت بڑی پہلو دار ہوتی ہے ۔ اس کی تعمیر میں مختلف عوامل کارفرما ہوتے ہیں اور ہر عامل لامتناہی اثرات کا مرہون منت ہوتا ہے ۔ اس طرح اگر کسی شخصیت کی خصوصیات کا اندازہ لگانا ہو تو ضروری ہوگا کہ خود شخصیت کا غائر مطالعہ کیا جائے ۔ شخصیت کی تعریف یوں کی جاتی ہے کہ ”محرکات ، جذبات ، ادراکات اور یاد داشتوں کی ایک باطنی تنظیم ہے جن سے کسی مخصوص انداز کے عمل یا کردار کا تعین ہوتا ہے“۔ لیکن یہ محرکات ، جذبات ، ادراکات اور یاد داشتیں خود بخود وجود میں نہیں آ جاتیں ۔ ان کے لیے ضروری ہے کہ فرد کو ایک ماحول میسر ہو ۔ اس طرح باطنی تنظیم کے لیے خارجی عوامل کی کارفرمائی بھی ناگزیر ہے ۔ شخصیت کا مطالعہ مختلف ماہرین نفسیات نے اپنے نقطہ ہائے نظر سے کیا ہے ۔ اور اس کے عوامل کی تعبیر اپنے نتائج کی بنیاد پر ہی کی ہے ۔ اس وقت نفسیات میں چند نمایاں مکاتب خیال ہیں جن کو شخصیت کے مطالعے کے سلسلہ میں مقبولیت حاصل ہے ۔ یہاں ان کا مختصراً تذکرہ مفید ہوگا ، اس لیے کہ آثار ابو الکلام کا جائزہ لیتے ہوئے ہمیں اکثر ان کی طرف حوالہ دینے کی ضرورت محسوس ہوگی ۔

ا۔ تحلیل نفسی — اس کا سربراہ فرائڈ تھا ، جو انسانی عمل و فعل کی اساس جنسی جذبے کو قرار دیتا ہے ۔ وہ کہتا ہے کہ انسان ایک بہیمی وجود رکھتا ہے جو اپنے نفس کی تشفی کے لیے ہر جتن کرنے کو تیار ہے ۔ اس کے نفس کی تلذذ پسندی اسے اندھا کیے رکھتی ہے ۔ اسے جنسی جذبے کی تسکین کی طرف ہر قیمت پر مائل رکھتی ہے خواہ اس کی خاطر دوسرے افراد کا نقصان ہی کیوں نہ ہو ۔ یہ عمل فرد کے لاشعور کا حصہ اڈ (ID) کے ذریعہ ہوتا ہے لیکن جب کہ معاشرے میں دوسرے افراد بھی موجود ہیں اور ان سے ہر فرد کو جواباً نقصان کا خطرہ ہے تو اڈ کو بھی خطرات لاحق ہو جاتے ہیں اور وہ اپنے ایک جزو کو شعور کے حوالے کر دیتا ہے جو ایغو (EGO) کی شکل اختیار کر لیتا ہے ۔ ایغو معاشرے کی پابندیوں کو قبول کرتا ہے اور اڈ کی بے راہ رویوں کو تہذیب اور

معاشرتی اصولوں کے مقابلے میں دبا رہتا ہے۔ معاشرتی اصول و تہذیبی توانین رفتہ رفتہ فرد کے لیے لاشعوری اصولوں کی نوعیت اختیار کر لیتے ہیں۔ اس طرح فرد مافوق الیغو (SUPER-EGO) کو پروان چڑھاتا ہے اور معاشرے کی ہر بندش فرد کے لیے صواب و ناصواب بن جاتی ہے۔ مافوق الیغو ہر صواب پر بلا استدلال عمل کرنے کا حکم دیتا ہے اور اسی طرح ہر ناصواب کو تائب رہنے کے لیے مجبور کرتا ہے۔ یوں فرد کی شخصیت کے تمام اعمال اپنی تہذیبی اور بہیمی نوعیت کے لحاظ سے شعور و لاشعور کے خانوں میں بٹ جاتے ہیں۔ واضح رہے کہ یہ سارا کام جنسی جذبے کی بنا پر ہوتا ہے۔ سگریٹ پینا، انگوٹھا چوسنا، پان کھانا، چاکلیٹ اور چیونگ گم کھانا تہذیب و معاشرت کے نقطۂ نظر سے معیوب نہیں لیکن یہ کتنی دلچسپ بات ہے کہ اس طرح اِڈ جنسی جذبے کی تسکین حاصل کرتا ہے۔

۲۔ **تجزیاتی نفسیات** ـــــ اس کا بانی فرائڈ کا شاگرد ژونگ تھا جس نے فرائڈ کے تصورِ جنس سے بغاوت کی۔ اس نے لاشعور کا اقرار کیا لیکن اس کے عوامل میں ابتدائی انسان کے توہماتی سرمائے کو تقدیم بخشی۔ اس کے نزدیک یہ توہمات محو نہیں ہوتے۔ نسلاً بعد نسلٍ قوموں میں منتقل ہوتے رہتے ہیں اور ان کے شعوری و لاشعوری افعال میں کارفرما رہتے ہیں۔ فرد کے لاشعور کے آٹھ پہلو ہوتے ہیں (جن کی تفصیل کی یہاں ضرورت نہیں) ان میں سے کچھ خیر اور تہذیب کی طرف مائل ہوتے ہیں اور کچھ تخریب اور گمراہی کی طرف۔ ان کے باہمی تصادم سے شخصیت کی ایک خاص نوعیت تعمیر ہوتی ہے اور ایک تکثیر کا دوسری تقلیل کے ذریعہ ازالہ ہوتا رہتا ہے۔

۳۔ **انفرادی نفسیات** ـــــ اس کی ابتدا فرائڈ کے ایک اور شاگرد اڈلر نے کی۔ اس نے احساس کمتری اور احساس برتری کے عوامل کو بنیادی قرار دیا۔ مثلاً ایک شخص اگر اندھا ہو تو وہ اپنے احساس لمس کو تیز کر لیتا ہے۔ ایک شخص اگر ہکلا ہو تو اپنی تحریری صلاحیتوں کو غیر معمولی طور پر پروان چڑھاتا ہے۔ اس طرح زندگی کے ہر موڑ پر فرد برتری یا کمتری کی بنا پر اپنی شخصیت میں توازن پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

۴۔ **نظریۂ حلقۂ عمل** ـــــ کرٹ لیون ایک جرمن ماہر نفسیات تھا جس نے مذکورہ نظریات سے ہٹ کر شخصیت کے لیے ایک معاشرتی نظریہ کو ترتیب دیا۔ اس کے نزدیک فرد کی راہ میں ماحول مختلف رکاوٹیں پیدا کرتا ہے، وہ انھیں عبور کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس سعی و کاوش میں اگر وہ کامیاب ہوتا ہے تو ایک راہ اختیار کرتا ہے اور جب ناکامیاب ہوتا ہے تو دوسری راہ اختیار کرتا ہے۔ لیکن ماحول اور فرد کے تصادم سے کچھ نئے عوامل پیدا ہوتے ہیں جو اس امر کی طرف رہنمائی کرتے

ہیں کہ فرد صرف ماحول کا پروردہ نہیں ہوتا۔ وہ ماحول کو اپنی سعی و جہد کے ذریعہ بدل بھی سکتا ہے۔ اس طرح فرد کی اہمیت کا اعتراف اس نظریہ کے ذریعہ سب سے پہلی بار ہوتا ہے۔

اس آخری نظریہ کے دور میں ہی شخصیت کے سلسلہ میں مختلف نظریات اپنی اہمیت اختیار کر رہے تھے۔ جن میں بعض کا رجحان خصلتوں (TRAITS) کی طرف تھا اور بعض کا رجحان انواع (TYPES) کی طرف۔ یہ مطالعے اپنی جگہ پر بڑے اہم ہیں لیکن ہم صرف متذکرہ بالا چار مکاتب خیال پر ہی اکتفا کرتے ہیں کیوں کہ اس طرح اجمال پھر تفصیل کی نذر ہو جائے گا۔

آثار ابوالکلام کے مطالعے سے ہمیں اندازہ ہوتا ہے کہ قاضی عبدالغفار نے ہمیں شخصیت کا کوئی تصور نہیں دیا ہے۔ انھوں نے اس کے عوامل کا بھی تعین نہیں کیا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے اس اصطلاح کو یا تو بین و مبرہن تصور کیا ہے یا ان کے نزدیک شخصیت کا عام تصور ہی مستند تھا۔ تعریف کے اس فقدان کی وجہ سے وہ اپنے مطالعے کا احاطہ نہیں کر سکے ہیں۔ ساری گفتگو ایک قیاس و مفروضہ پر پھیلتی جاتی ہے اور کسی مرحلے پر سمٹنے کا نام نہیں لیتی۔

شخصیت کے عوامل کا شعور بھی ہمیں ان کے یہاں نہیں ملتا۔ کچھ عوامل جو ان کے نزدیک مصدقہ ہیں اور جن کا انتخاب انھوں نے غیر اصولی طور پر کر لیا ہے ان پر ہی ساری توجہ مرکوز رکھی ہے۔ انھوں نے کتاب کو دو فصلوں میں تقسیم کر دیا ہے، لیکن خود ہی پہلے حصے کی اہمیت کو بری طرح مجروح کر دیا ہے۔

"... میں سوانح نگاری کے فن میں اپنے موضوع کی نفسیات کو بہت اونچا مقام دیتا ہوں اور چاہتا ہوں کہ حوادث زندگی اور علائق حیات کے پس منظر میں ایک بڑے انسان کے ذہنی اور معنوی اور نفسیاتی وجود کا سراغ پاؤں۔ ان اوراق میں میری اس خواہش کی تکمیل تو نہیں ہوتی۔ لیکن ہندوستانی زبان میں سوانح نگاری کے ایک اسلوب کا آغاز ضرور ہوتا ہے گو کہ وہ کتنا ہی ناقص اور نامکمل سمجھا جائے فی الحقیقت "نقش ثانی" ہی اس کتاب کا وہ حصہ ہے جس میں میں نے سوانح نگاری کا یہ نیا زاویہ پیش کرنے کی ایک ناتمام کوشش کی ہے اور میری رائے میں وہی حاصل کتاب ہے۔

اگر ناشرین کی خواہش کو بھی پورا کرنا مدنظر نہ ہوتا تو میں صرف "نقشِ ثانی" ہی "آثار ابوالکلام" کے نام سے شایع کراتا۔ لیکن سوانح نگاری کے رسم کہن کو پورا کرنے کے لیے مجھے "نقش اول" بھی لکھنا پڑا۔ خود میری رائے میں "یہ نقش اول"

بلحاظ اہمیت "نقش ثانی" سے کمتر ہے ..."

(یہ کچھ ان اوراق کے متعلق)

اس اقتباس سے دو مایوس کن صورتیں ہمارے سامنے آتی ہیں ۔ اولاً یہ کہ شاید "ذہنی اور معنوی" سراغ قاضی عبدالغفار کے نزدیک "نفسیاتی" سراغ سے متمائز کوئی چیز ہیں، حالانکہ حقیقت اس کے برخلاف ہے ۔ یہ احساس اس وقت اور شدید ہو جاتا ہے جب کتاب کے مختلف مقامات پر تیاری کو کثرت کے ساتھ "نفسیاتی اور جذباتی" کی اصطلاحات "اور" کی عطف کے ساتھ شانہ بہ شانہ نظر آتی ہیں۔ گویا جذبات نفسیات کی حدود عمل سے باہر ہیں ۔ تعجب ہے کہ جذبات کو نفسیات سے آزاد کیوں کر تصور کر لیا گیا؟ اس کے بعد نفسیات کے پاس رہ کیا جائے گا؟ دراصل اصطلاحات کے سلسلہ میں بے احتیاطی نفسیات کا واضح تصور نہ رکھنے کی وجہ سے ہے ۔ ثانیاً قاضی عبدالغفار کی نگاہ میں "نقشِ اول" کی اہمیت کمتر ہے ۔ انھوں نے اسے صرف ناشرین کی فرمائش پر لکھا ہے ۔ اسی بنا پر وہ اس سے پورا پورا فائدہ نہیں اٹھا سکے ہیں، حالانکہ "حوادثِ زندگی اور علائق حیات کے پس منظر" کا مطالعہ کرنے کے لیے اور ان کی بنیاد پر مولانا آزاد کی شخصیت کے بہت سے رازہائے سربستہ کو سمجھنے کے لیے اس "نقش اول" کی تصنیف ناگزیر اور اس کی بنیاد پر استدلال لازمی تھا ۔ اگر ہم فرد کی زندگی کے اس رخ کو نظر انداز کر دیں کہ وہ کیا کر رہا ہے، اس نے کیا اثرات قبول کیے ہیں، اس کی زندگی کن موڑوں سے گذر رہی ہے تو ہم اس کی شخصیت کا صحیح اندازہ نہیں لگا سکتے ۔ ماہرین نفسیات میں نظریاتی طور پر خواہ کتنا ہی شدید اختلاف رہا ہو لیکن اس ایک امر پر سب کو اتفاق ہے کہ شخصیت کے مطالعے کے لیے حالات زندگی (CASE HISTORY) کا فراہم ہونا لابدی ہے ۔ قاضی عبدالغفار نے کیس ہسٹری فراہم تو کر دی لیکن اس کی قدر و قیمت کا اندازہ کرنے سے خود محروم رہے ۔ ان کی لاعلمی نے ان کے استفادہ کی صلاحیتوں کو کند کر دیا۔

مولانا ابوالکلام نے اپنی تحریروں میں مختلف مقامات پر اپنے شیوۂ عشق کی طرف اشارہ کیا ہے ۔ ان اشارات کو قاضی عبدالغفار نے بڑی وضاحت کے ساتھ "نقشِ اول" اور "نقشِ ثانی" میں جگہ دی ہے ۔ ان کے نزدیک ایک شاعر اور ادیب کی شخصیت کے مطالعہ میں اس پہلو کو سمجھنا اور اس کی تلاش و تحقیق کی امکانی کوشش کرنا فرض عین ہے ۔ اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا ۔ اگر فرد کی زندگی میں جنس کا نمایاں رول رہا ہے تو اس کی تحقیق کے بغیر شخصیت کا مطالعہ نامکمل رہ جائے گا لیکن جنس کی تلاش میں بہر صورت نکل کھڑے ہونا خود محقق کی شخصیت کے "گوبڑ" کی غمازی کرنے لگتا ہے ۔ جنس کو

یہ اہمیت فرائڈ نے دی۔ ترقی پسند اسے مریضانہ افکار کا حامل قرار دیتے ہیں۔ خود فرائڈ کے اصولوں کے پابند اس کے شاگرد ایرک فرم، کرن ہارنی، اڈلر وغیرہ ہر شخصیت پر جنس کے اس لازمی غلبے کی تردید کرتے ہیں۔ ایسی صورت میں بے وجہ اس بحث میں الجھنا صحت مند مطالعے کی نشاندہی نہیں کرتا۔ "آثار ابوالکلام" میں مولانا آزاد کی جنسی زندگی کے ذکر پر کسی ناپسندیدگی کا اظہار کوتاہ نظری ہوگا، لیکن سوال یہ ہے کہ اس ذکر سے مصنف نے کیا فائدہ اٹھایا؟ مولانا کی زندگی پر ان معاشقوں سے جو اثرات مرتب ہوئے وہ کیا تھے؟ ان کی شخصیت نے ناکامی اور مایوسی کی شکل میں کون سے موڑ اختیار کیے؟ ان سوالوں کے جواب ہمیں نہیں ملتے۔ البتہ اگر کہیں کچھ اس سلسلہ میں قاضی عبدالغفار زیر لب کہتے ہوئے نظر آتے ہیں تو اپنا مدعا واضح نہیں کر پاتے۔

معاشقوں کے ذکر سے یہ گمان ہوتا ہے کہ شاید مصنف اپنے نفسیاتی مطالعہ کی اساس فرائڈ کے نظریات پر رکھنا چاہتا ہے لیکن شخصیت کے مطالعے اور تجزیہ میں کسی خاص ترتیب یا تسلسل کے فقدان کی وجہ سے یہ قیاس باطل معلوم ہوتا ہے۔ شاید اسی وجہ سے مصنف اپنا مافی الضمیر ادا نہیں کر پاتا، کسی نتیجہ تک پہنچ نہیں پاتا اور مولانا کی شخصیت کو جامع انداز میں منقح کرکے پیش نہیں کر پاتا۔

قاضی عبدالغفار نے "نقش ثانی" میں چند نفسیاتی اصطلاحات کا کثرت سے استعمال کیا ہے۔ مثلاً انانیت، خودداری، ارتفاع، کم آمیزی، احساس برتری، امتناع، انفرادیت، عقلیت اور عقلیت (EGO) خودی، سوز و گداز، احساس شکست، (البقری) جی نی اس (ذہانت) INTELLECT وغیرہ۔ ان اصطلاحات کا اگر جائزہ لیا جائے تو ان میں سے بعض تحلیل نفسی کے مکتبۂ خیال کی پیش کردہ نظر آئیں گی، مثلاً ارتفاع، امتناع، خودی (EGO) وغیرہ بعض انفرادی نفسیات کی مثلاً عقلیت، ذہانت، جی نی اس وغیرہ اصطلاحات کا یہ معجونِ مرکب کیوں بنایا گیا، اس کی کوئی وجہ سمجھ میں نہیں آتی۔ اگر قاضی عبدالغفار نے اپنی ضروریات کے مطابق کوئی نئی ترکیب اختیار کی تھی تو اصطلاحات کو ان کے مروجہ معنوں سے الگ کرنے کی کوشش کرتے لیکن انھوں نے ایسا نہیں کیا ہے بلکہ اصطلاحات کے اصل معنوں کو برقرار رکھا ہے۔ بدیہی طور پر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ انھوں نے فرائڈ کی اصطلاحات کو بکثرت استعمال کیا ہے اور ان اصطلاحات کو مولانا آزاد پر منطبق کرنے کی سعی کی ہے لیکن اس کثرت استعمال کے باوجود تحلیل نفسی سے استفادہ کا سراغ نہیں ملتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ادبی تحریروں میں ان اصطلاحات کے عام طور سے استعمال کیے جانے کی وجہ سے مصنف ان اصطلاحات سے مانوس ہوگیا تھا۔ چنانچہ اس نے ان کے استعمال کو ہی نفسیاتی مطالعہ تصور کر لیا اور ہر اصطلاح کے لیے

مولانا کی زندگی سے مثالیں فراہم کرنے کا عزم کرلیا۔

ایک جگہ مصنف نے اس طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ مولانا نے زمانے کی رسوم وقیود کو توڑ دیا۔ اور ماحول کو شکست اختیار کرنے پر مجبور کیا۔ اس دعوے کا اظہار اس مقام پر قطعیت کے ساتھ ہوتا ہے جہاں موسیقی کو تقاضائے اسلام ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ بہر حال ایسے مقامات پر اندازہ ہوتا ہے کہ مصنف نظریۂ حلقۂ عمل کی طرف میلان رکھتا ہے۔ لیکن یہی وہ بدنصیب مکتبۂ خیال ہے جس کا کوئی حوالہ پوری کتاب میں نہیں ملتا۔ اس کی طرف کوئی اشارہ بھی نہیں ہے۔ صرف ایک اشارہ شاید امر اتفاقی کے طور پر ہوگیا ہے[1] ورنہ مصنف تحلیل نفسی کی جبریت پسندی کے ساتھ نظریۂ حلقۂ عمل کی رجائیت پسندی کی قلم نہ لگاتا۔

اس مرحلے پر پہنچ کر ہمیں اس نفسیاتی مطالعہ سے بڑی مایوسی ہوتی ہے۔ وہ ژرف نگاہی جو اسے ایک وقیع تصنیف بنادیتی اور لیلیٰ کے خطوط اور مجنوں کی ڈائری کے مصنف کو اس نئی تجربہ گاہ میں ویسا ہی علوِ مرتبہ عطا کرتی، ہمیں نظر نہیں آتی۔ پوری کتاب "آثار ابوالکلام آزاد" پراگندہ خیالی اور انتشارِ بیان کے سوا کچھ نہیں۔ اس مطالعہ سے بھی نفسیات سے ویسی ہی سطحی اور ناقص آگاہی کا اندازہ ہوتا ہے جس کی طرف مضمون کی ابتدا میں اشارہ کیا گیا تھا۔ کتاب کا ضمنی عنوان انوکھا ضرور ہے لیکن کتاب اس انوکھے پن سے کوئی نسبت نہیں رکھتی۔ □

۱۹۵۹

---

[1] قاضی صاحب اس نفسیاتی مکتبۂ فکر سے متعارف نہیں تھے۔ اور حقیقت یہ ہے کہ اس تبصرہ کے شائع ہونے سے قبل اردو حلقہ بحیثیت مجموعی نظریۂ حلقۂ عمل سے لاعلم تھا۔

"بوطیقا" کا اردو ترجمہ

ارسطو دنیا کے ہر ادب میں تنقید کا امام مانا جاتا ہے۔ اس کے چراغ سے اب تک چراغ جلتے چلے آرہے ہیں۔ حالانکہ اس کے بہت سے نظریات کو مسترد کر دیا گیا ہے، لیکن اب بھی صداقتوں کی تعداد اس کی اس مختصر سی کتاب میں کافی ہے۔ چنانچہ دنیا کی تقریباً ہر زبان میں اس کا ترجمہ ہوا ہے۔ اردو بھی اس کے ترجمہ سے محروم نہیں ہے۔ ۱۹۴۱ء میں انجمن ترقی اردو (ہند) نے پروفیسر عزیز احمد سے اس کا ترجمہ کرایا اور شایع کیا۔ اس کے علاوہ کوئی اور ترجمہ میرے علم میں نہیں ہے۔ پروفیسر عزیز احمد عثمانیہ یونی ورسٹی کے شعبۂ انگریزی کے صدر رہ چکے ہیں، اردو کے صاحبِ طرز ادیب ہیں۔ اس لیے ان کے بارے میں اس گستاخی کی جرأت کوئی بھی نہیں کر سکتا کہ وہ اردو یا انگریزی پر عبور نہیں رکھتے۔ البتہ اس ترجمہ کو پڑھ کر یہ صدمہ ضرور ہوتا ہے کہ ایسی صلاحیت اور ایسی قابلیت رکھنے والا ادیب اپنے فرض سے ذمہ داری کے ساتھ عہدہ برآنہ ہو سکا۔ یہ ترجمہ شروع سے آخر تک ناقص اور غلط ہے۔ یہاں صرف پہلے حصہ کی چند فاحش غلطیوں کی نشاندہی کی جاتی ہے۔ اس سے مقصود تنقیص نہیں ہے بلکہ ایک بہتر ترجمہ کی ضرورت کا احساس دلانا ہے۔ بوطیقا کا معیاری ترجمہ پروفیسر عزیز احمد کی جیسی صلاحیتوں کا ادیب کر سکتا تھا لیکن انھوں نے اردو کے سرمایۂ ادب میں ناگزیر اضافہ کرنے کے بجائے اپنی ذمہ داری ٹال دی ہے۔ اس لیے اب یہ تقاضا اور شدید ہو گیا ہے کہ وہ اپنے ترجمہ پر نظرِ ثانی کریں اور اردو دنیا کو ارسطو سے صحیح طور پر متعارف کرائیں۔

پروفیسر عزیز احمد نے تمہید کے جزو ش میں لکھا ہے کہ "یہ ترجمہ میں نے مختلف انگریزی ترجموں کی مدد سے کیا ہے۔ جہاں سب میں اختلاف تھا وہاں میں نے بچر (BUTHER) کے ترجمے کو ترجیح دی ہے"۔ لیکن بچر کے ترجمہ اور پروفیسر عزیز احمد کے ترجمہ کا موازنہ کرنے کے بعد اندازہ ہوتا ہے کہ

انھوں نے صرف بحر کو سامنے رکھا ہے۔ ان کے جملوں کی ساخت اور ابواب وحصص کی تقسیم بھی بحر کے مطابق ہے۔ ذیل میں ایک ترتیب سے اردو ترجمہ کے حصہ اول کی خامیوں پر معروضی تنقید کی گئی ہے۔

(۱) "رزمیہ شاعری، ٹریجڈی (المیہ)، کامیڈی (طربیہ)، بھجن اور اسی طرح بانسری اور چنگ کے راگ اگر آپ بالکل عام نقطۂ نظر سے دیکھیے تو یہ سب نقلیں ہیں۔"

"EPIC POETRY AND TRAGEDY, COMEDY ALSO AND DITHYRAMBIC POETRY, AND THE MUSIC OF THE FLUTE AND OF THE LYRE IN MOST OF THEIR FORMS, ARE ALL IN THEIR GENERAL CONCEPTION MODES OF IMITATION."

DITHYRAMBIC کا ترجمہ "بھجن" موزوں نہیں ہے کیوں کہ بھجن ایک مخصوص صنف شاعری ہے۔ DITHYRAMBIC POETRY میں حمد وثنا وغیرہ سب شامل ہے۔ MUSIC کا ترجمہ "راگ" بھی مناسب نہیں معلوم ہوتا۔ IN MOST OF THEIR FORM کا ترجمہ "یہ سب" کی بجائے "اپنی بیشتر ہیئتوں میں" ہونا چاہیے تھا۔ "اگر بالکل عام نقطۂ نظر سے دیکھیے" معلوم نہیں کس فقرہ کا ترجمہ ہے۔ IMITATION کا ترجمہ اردو تنقید نگاروں نے "نقل" کیا ہے۔ عزیز احمد نے بھی اسی کی تقلید کی ہے۔ یہ غلط بھی ہے اور ارسطو کے نظریہ کی غلط نمائندگی بھی۔ صحیح ترجمہ "امتثال" ہونا چاہیے۔ MODES OF IMITATION کا ترجمہ نہیں کیا گیا ہے۔

"پھر بھی یہ تین لحاظوں سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں، اور وہ اس طرح سے کہ ان کے نقل کرنے کے ذریعے مختلف ہیں، موضوع مختلف ہیں اور طریقے مختلف ہیں۔"

"THEY DIFFER, HOWEVER, FROM ONE ANOTHER IN THREE RESPECTS, THE MEDIUM, THE OBJECTS, THE MANNER OR MODE OF IMITATION, BEING IN EACH CASE DISTINCT."

HOWEVER کا ترجمہ "پھر بھی" کی بجائے "بہر حال" ہونا چاہیے۔ "وہ اس طرح سے کہ" اور "مختلف ہیں" حشو محض ہیں۔ MEDIUM کا ترجمہ "ذریعے" نہیں "وسیلے" ہونا چاہیے۔ کا ترجمہ "طریقے" غلط ہے۔

(۲) "جس طرح کچھ آدمی اپنے فن کے لیے اور کچھ عادتاً رنگ یا شکلوں کے ذریعہ نقل اتارتے ہیں۔"

"FOR AS THERE ARE PERSONS WHO, BY CONSCIOUS ART OR MERE HABIT, IMITATE AND REPRESENT VARIOUS OBJECTS THROUGH THE MEDIUM OF COLOUR AND FORM,"

یہاں FOR کا ترجمہ کرنا ضروری تھا، کیوں کہ ارسطو دلیل پیش کر رہا ہے۔ "کچھ" کی تخصیص دونوں جگہ غلط ہے۔ ارسطو نے یہ تخصیص نہیں کی ہے۔ "اپنے فن کے لیے" کا بھی کوئی محل نہیں ہے۔ CONSCIOUS ART کا ترجمہ نہیں کیا گیا ہے۔ COLOUR AND FORM کا ترجمہ "رنگ یا شکلوں" غلط ہے۔ یہاں ارسطو کی مراد مصوری اور ہیئت سے ہے۔

"اسی طرح مذکورہ بالا فنون میں موزونیت، الفاظ اور نغمہ وہ مختلف ذرائع ہیں جو یا الگ الگ یا طرح طرح سے ایک دوسرے سے مل کر یہ سب نقل پیدا کرتے۔"

"SO IN THE ARTS ABOVE MENTIONED TAKEN AS A WHOLE THE IMITATION IS PRODUCED BY RHYTHM, LANGUAGE OR 'HARMONY', EITHER SINGLY OR COMBINED."

RHYTHM, LANGUAGE OR 'HARMONY' کا ترجمہ موزونیت، الفاظ اور نغمہ صحیح نہیں ہے۔ مزید برآں OR کا ترجمہ "اور" غلط ہے۔ ارسطو تینوں کو لازمی قرار نہیں دیتا۔ EITHER SINGLY OR COMBINED کا ترجمہ "جو یا الگ الگ یا طرح طرح سے" غلط ہے۔ ارسطو کا مفہوم "الگ الگ" اور "طرح طرح سے" نہیں ہے۔ "تنہا یا مل کر" ارسطو کے مفہوم سے قریب تر ترجمہ ہو سکتا ہے۔ اس پورے جملہ کی ساخت اردو محاورہ کے خلاف ہے۔ "نقل پیدا کرنا" اہل اردو نہیں بولتے۔

آیندہ پیراگراف میں THUS کا ترجمہ "مثال کے طور پر" کیا گیا ہے جو غلط ہے۔ "ناچ میں

صرف موزونیت کو نغمہ کو نہیں"۔ نامکمل جملہ ہے اور یہ اس وجہ سے کہ IS USED کا ترجمہ نہیں کیا گیا۔ HARMONY کا ترجمہ "نغمہ" بانسری اور چنگ کے ساتھ تو کسی حد تک کھپ جاتا ہے، لیکن ناچ میں نغمہ ارسطو کے مفہوم کو خبط کر دیتا ہے۔ SHEPHERD'S PIPE کا ترجمہ "ارگن یا شہنائی" غلط ہے۔ FOR EVER DANCING IMITATES کا ترجمہ "کیوں کہ ایسے بھی ناچنے والے ہیں" غلط ہے۔ ارسطو کی مراد ناچنے والوں سے نہیں فنِ رقص سے ہے۔ صحیح ترجمہ "کیوں کہ رقص بھی تمثیل ہے" ہو سکتا ہے۔ CHARACTER, EMOTION AND ACTION کا ترجمہ "آداب، جذبات اور حرکات" نہ صرف غیر اصطلاحی ہے بلکہ غلط بھی ہے۔ صحیح ترجمہ "کردار، جذبہ اور عمل" ہونا چاہیے۔

"رزمیہ شاعری میں محض الفاظ یا نظم کے ذریعے نقل کی جاتی ہے۔ یہ نظم یا تو مختلف بحروں میں لکھی جا سکتی ہے۔ یا جیسے کہ ابھی تک رسم بندھی ہوئی ہے۔ ایک ہی نوع (کی بحر) میں محدود کی جا سکتی ہے۔"

" THERE IS ANOTHER ART WICH IMITATES BY MEANS OF LANGUAGE ALONE, AND THAT EITHER IN PROSE OR VERSE ___ WICH VERSE, AGAIN MAY EITHER COMBINE DIFFERENT METERS OR CONSISTS OF BUT ONE KIND ___"

ایک نظر میں ہی یہ اندازہ ہو جاتا ہے کہ عزیز احمد کے ترجمہ کو ارسطو کے مفہوم سے کوئی علاقہ نہیں ہے۔ اس پورے انگریزی اقتباس میں "رزمیہ شاعری" کا کہیں ذکر نہیں۔ ارسطو کہتا ہے کہ فن کی یہ قسم نظم و نثر دونوں میں لکھی جا سکتی ہے۔ عزیز احمد اسے صرف نظم قرار دیتے ہیں۔ "رسم بندھی" ہونے کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔ یہ صرف "ایک نوع (کی بحر) میں محدود" نہیں ہے، بلکہ مختلف بحروں کو ملا بھی سکتی ہے۔

"یا ان نظموں پر جو آئمبی (IAMBIC) نوحے کی، یا اور بحروں میں لکھی جائیں۔"

" AND, ON THE OTHER TO POETIC IMITATIONS IN IAMBIC, ELEGIAC, OR ANY SIMILAR METER."

پورے فقرہ کا ترجمہ غلط ہے۔ IAMBIC ELEGIAC دو الگ الگ اصطلاحات ہیں، لیکن عزیز احمد نے انھیں ایک اصطلاح بنا دیا ہے۔ "آئمبی نوحے"۔ مولوی عبدالحق کی انگریزی اردو لغت کے

مطابق IAMBIC ایسی نظم ہے "جس کے رکن کا پہلا جزو غیر تاکیدی اور دوسرا تاکیدی ہو۔"

"کیوں کہ وہ لوگ بھی جو نظم میں طب یا طبیعیات پر رسالے لکھتے ہیں شاعر ہی کہلاتے ہیں۔"

"EVEN WHEN A TREATISE ON MEDICINE OR NATURAL SCIENCE IS BROUGHT OUT IN VERSE, THE NAME OF POET IS BY CUSTOM GIVEN TO THE AUTHOR."

یہاں "کیوں کہ" کا کوئی محل نہیں ہے۔ ترجمہ اس طرح ہونا چاہیے تھا "حتیٰ کہ جب طب یا طبیعیات پر کوئی رسالہ نظم میں منظر عام پر آتا ہے تو مصنف کو رواج کے مطابق شاعر کا نام دے دیا جاتا ہے۔"

"چنانچہ اول الذکر تو حقیقی طور پر شاعر کے لقب کا مستحق ہے لیکن آخر الذکر کو اگر ماہر طبیعیات کہا جائے تو زیادہ مناسب ہوگا۔"

"SO THAT IT WOULD BE RIGHT TO CALL THE ONE POET THE OTHER PHYSICIST RATHER THAN POET."

یہ ترجمہ بھی ناقص ہے۔ آیندہ پیراگراف کا آخری جملہ ہے "لیکن اب یہ بحث ختم"، جب کہ ارسطو کا مفہوم ہے، SO MUCH THEN FOR THESE DISTINCTIONS صحیح ترجمہ یہ ہو سکتا ہے "پس ان امتیازات کے لیے اتنا کافی ہے۔"

"لیکن شاعری کی اور بھی قسمیں ہیں جو نقل کے تینوں ذریعوں: موزونیت، نغمے اور نظم کو استعمال کرتی ہیں۔"

"HERE ARE, AGAIN, SOME ARTS WHICH EMPLOY ALL THE MEANS ABOVE MENTIONED, —— NAMELY, RHYTHM, TUNE, AND METER."

یہاں شاعری کی قسموں کا نہیں بلکہ "بعض فنون" کا ذکر ہے۔ اس سے پہلے عزیز احمد HARMONY کا ترجمہ "نغمہ" کر چکے ہیں، لیکن یہاں TUNE کا ترجمہ بھی نغمہ کر رہے ہیں۔ MATER کے لیے وہ "بحر" کی اصطلاح استعمال کر چکے ہیں لیکن یہاں "نظم" کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ اس سے غلط مبحث پیدا ہوتا ہے۔

"جیسے بھجن اور ٹریجڈی اور کامیڈی ۔ بہر حال ان میں فرق یہ ہے کہ ان میں سے بعض میں سب (ذریعے) ایک ساتھ استعمال کیے جاتے ہیں اور بعض میں الگ الگ ۔"

SUCH ARE DITHYRAMBIC AND NOMIC POETRY, AND ALSO TRAGEDY AND COMEDY; BUT BETWEEN THEM THE DIFFERENCE IS THAT IN THE FIRST TWO THESE MEANS ARE ALL EMPLOYED IN COMBINATION, IN THE LATTER, NOW ONE MEANS IS EMPLOYED, NOW ANOTHER.

صرف ایک NOMIC POETRY کا ترجمہ نہ کرنے کی وجہ سے ارسطو کا مفہوم خبط ہو گیا ہے۔ "بعض میں سب" اور "بعض میں الگ الگ" وہ نہیں کہتا ۔ وہ تو یہ کہتا ہے کہ یہ ہیں حمدیہ اور رسوماتی (NOMOS (GR.) = CUSTOM) شاعری اور المیہ و طربیہ بھی ! لیکن ان میں فرق یہ ہے کہ پہلی دو کے سلسلہ میں یہ سب وسائل یکجا استعمال کیے جاتے ہیں اور آخری دو میں کبھی ایک اور کبھی دوسرا (وسیلہ) استعمال کیا جاتا ہے ۔"

(۳) "لیکن چونکہ نقل کے موضوع انسان کے افعال ہیں اور چوں کہ یہ ضروری ہے کہ یہ انسان اچھے ہوتے ہیں یا برے ۔ (کیوں کہ اسی پر سیرت کا دارومدار ہے ۔ تمام آدمیوں کے اطوار پر نیکی یا بدی کا بڑا گہرا اثر ہوتا ہے ۔)"

"SINCE THE OBJECTS OF IMITATION ARE MEN IN ACTION, AND THESE MEN MUST BE EITHER OF A HIGHER OR A LOWER TYPE (FOR MORAL CHARRACTOR MAINLY ANSWERS TO THESE DIVISIONS, GOODNESS AND BADNESS BEING THE DISTINGUISHING MARKS OF MORAL DIFFERENCES.)"

SINCE کا ترجمہ "لیکن" نہیں "جب" ہونا چاہیے۔ MEN IN ACTION کا ترجمہ "انسان کے افعال" نہیں ہو سکتا۔ OF A HIGHER OR A LOWER TYPE کا ترجمہ "اچھے یا برے انسان" بھی غلط ہے کیوں کہ یہاں "اعلیٰ تر یا پست تر نوع" مقصود ہے ۔ قوسین میں جوارد و

ترجمہ ہے وہ مہمل ہے۔ صحیح ترجمہ اس طرح ہو سکتا ہے: "کیوں کہ اخلاقی کردار بالخصوص انھیں امتیازات کا حامل پیش کرتا ہے۔ اخلاقی امتیازات کے لیے نیکی اور بدی ہی حدودِ فاصل ہیں۔"

آیندہ پیراگراف میں IT IS THE SAME IN PAINTING کا ترجمہ "مثال کے طور پر مصوری میں دیکھیے" اچھا نہیں معلوم ہوتا۔ اس کی بجائے ترجمہ یوں ہو سکتا تھا "مصوری میں بھی یہی ہوتا ہے"

"پالی گناٹس (POLYGNOTUS) کی کھینچی ہوئی تصویریں فطرت کی عام سطح سے بلند ہیں۔ پوسون (PAUSON) کی سطح سے گری ہوئی ہیں۔ اور ڈایونی سیس (DIONYSIUS) کی تصویریں بالکل سچی تشبیہیں ہیں۔"

"POLYGNOTUS DEPICTED MEN AS NOBLER THAN THEY ARE, PAUSON AS LESS NOBLE, DIONYSIUS DREW THEM TRUE TO LIFE."

NOBLER کا ترجمہ "فطرت کی عام سطح سے بلند" LESS NOBLE کا "سطح سے گری ہوئی" اور TRUE TO LIFE کا "بالکل سچی تشبیہیں" صحیح نہیں ہے۔

"اب یہ ظاہر ہے کہ مذکورہ بالا نقلوں میں سے ہر ایک ان اختلافات کی پابند ہوگی اور علٰحدہ قسم کی نقل ہوگی۔"

"NOW IT IS EVIDENT THAT EACH OF THE MODES OF IMITATION ABOVE MENTIONED WILL EXHIBIT THESE DIFFERENCES, AND BECOME A DISTINCT KIND IN IMITATING OBJECTS THAT ARE THUS DISTINCT"

"نقلوں" سے ارسطو کی غلط ترجمانی ہوتی ہے۔ وہ IMITATIONS نہیں کہتا ہے۔ MODES OF IMITATION کہتا ہے۔ "اختلافات کی پابند" نہیں "اختلافات کو عیاں کریں گے"۔ "اور علٰحدہ قسم کی نقل ہوگی" نہیں "اور وہ تمثیلی موضوعات جو اس طرح نمایاں ہیں ان میں ایک ممتاز قسم بن جائے گا۔"

"کیوں کہ ایسے موضوعوں کی نقل کی جاتی ہے جو اس لحاظ سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔"

گو یہ فقرہ محولہ بالا انگریزی اقتباس کے آخری فقرہ سے شاید تعلق رکھتا ہے، لیکن اپنا مفہوم واضح کرنے سے قاصر ہے۔

"یہ عمل ناچ میں بھی ہو سکتا ہے، بانسری اور چنگ کے راگ میں بھی اور شاعری میں بھی جو صرف الفاظ یا نظم کو، نغمے اور موزونیت کے بغیر استعمال کرتی ہے۔"

"SUCH DIVERSITIES MAY BE FOUND EVEN IN DANCING, FLUTE-PLAYING, AND LYRE-PLAYING, SO AGAIN IN LANGUAGE, WHETHER PROSE OR VERSE UNACCOMPANIED BY MUSIC."

یہ ترجمہ نہ صرف ناقص ہے بلکہ اس سے ارسطو کا مفہوم خبط ہو جاتا ہے۔ یہاں "عمل" کا تذکرہ نہیں "تنوع" (DIVERSITIES) کا ذکر ہے۔ دوسرے فقرہ میں WHETHER PROSE OR VERSE کا ترجمہ نہ کرنے کی وجہ سے خلط مبحث کر دیا گیا ہے۔ زبان یا ادب (الفاظ LANGUAGE کا محض لفظی ترجمہ ہے) نظم و نثر دونوں پر حاوی ہے، اسے نظم کا متبادل نہیں ٹھہرایا گیا ہے۔ MUSIC کا ترجمہ "نغمے اور موزونیت" صحیح نہیں ہے۔ "موسیقی" زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے۔

"اسی طرح بھجنوں وغیرہ میں بھی نقل اس قدر مختلف قسم کی ہو سکتی ہے۔ جیسے ٹموتھیس (TIMOTHEUS) کی تصنیف "اہل فارس" فلاکسے نس (PHILOXENUS) کی تصنیف "کالے بھوت" سے مختلف ہے۔"

"THE SAME THING HOLDS GOOD OF DITHYRAMBS AND NOMES; HERE TOO ONE MAY PORTRAY DIFFERENT TYPES, AS TIMOTHEUS AND PHILOXENUS DIFFERED IN REPRESENTING THEIR CYCLOPES."

یہاں بھی NOMES کا ترجمہ نہیں کیا گیا ہے اور "وغیرہ" استعمال کر کے تعمیم کر دی گئی ہے جب کہ ارسطو نے تعمیم نہیں تحدید کی ہے۔ وہ "بھجنوں وغیرہ" نہیں کہتا بلکہ "حمدیہ اور رسوماتی شاعری" کا نام لیتا ہے۔ "اہل فارس" اور "کالے بھوت" معلوم نہیں کن کا ترجمہ ہے۔ اصلاً CYCLEPES کا ترجمہ کرنا چاہیے تھا اور ٹموتھیس اور فلاکسے نس کی تصانیف کا نام قوسین یا حاشیہ میں دینا چاہیے تھا۔

(۴) MANNER کا ترجمہ "طریقے" غلط ہے۔ "بلا تبدیلی" "غیر فصیح ہے۔" "ہر طرح کی

نقل" نہیں "فنی تمثیل" (ARTISTIC IMITATION) ہونا چاہیے۔

"اسی لحاظ سے ایسی نظموں کے لیے ڈراما یعنی عمل کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے۔"

"HENCE, SOME SAY, THE NAME OF 'DRAMA' IS GIVEN TO SUCH POEMS, AS REPRESENTING ACTION."

اس ترجمہ سے ارسطو کا مفہوم خبط ہو جاتا ہے۔ وہ "ڈراما" کو "عمل" نہیں قرار دیتا، بلکہ یہ کہتا ہے کہ "پس بعض کہتے ہیں کہ ایسی نظموں کو "ڈراما" کہا جاتا ہے۔ جو عمل کی نمائندگی کرتی ہیں"۔ گویا "عمل" "ڈراما" کی ایک صفت ہے خود "ڈراما" نہیں! پیلوپونیز (PELOPONNESE) کو پیلوپونے سس لکھنا غلط ہے۔

"نقل کے اختلافات، اور وہ کتنے اور کیا ہیں —— اس کے متعلق جو کہا جا چکا وہ کافی ہے۔"

"THIS MAY SUFFICE AS TO THE NUMBER AND NATURE OF THE VARIOUS MODES OF IMITATION."

یہاں پھر VARIOUS MODES OF IMITATION کا ترجمہ "نقل کے اختلافات کیا گیا ہے۔ NUMBER AND NATURE سے مراد "کتنے اور کیا" نہیں ہے۔ بحیثیت مجموعی اس جملہ کا ترجمہ ناقص ہے۔

(۵) معلوم ہوتا ہے کہ بالعموم شاعری کی ابتدا دو اسباب سے ہوئی۔ دونوں بالکل قدرتی ہیں۔

"POETRY IN GENERAL SEEMS TO HAVE SPRUNG FROM TWO CAUSES, EACH OF THEM LYING DEEP IN OUR NATURE."

آخری فقرہ کا ترجمہ عجیب غلط فہمی میں مبتلا کرتا ہے۔ عزیز احمد کے ترجمہ سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جیسے شاعری کے دونوں اسباب فطری ہیں، حالانکہ ارسطو یہ کہنا چاہتا ہے کہ ان اسباب کی جڑیں انسانی فطرت میں گہری ہیں۔

ارسطو جانوروں کو "ذلیل ترین اور انتہائی نفرت انگیز" نہیں کہتا۔ وہ انھیں صرف MOST IGNOBLE ANIMALS کہتا ہے، یعنی "انتہائی حقیر جانور"۔

"اور اس کی وجہ یہ ہے کہ سیکھنے میں ایک قدرتی خوشی ہے جو محض فلسفیوں تک

محدود نہیں بلکہ جو تمام انسانوں کے لیے عام ہے، فرق صرف اتنا ہے کہ عوام الناس اس میں زیادہ عارضی اور ناپائیدار طریقے سے حصہ لیتے ہیں. یہی وجہ ہے کہ تصویر دیکھ کر انھیں خوشی حاصل ہوتی ہے۔ اس کو دیکھ کر وہ سیکھتے ہیں، نتیجہ نکالتے ہیں ہر شے کی ماہیئت دریافت کرتے ہیں: مثلاً یہ کہ یہ اس طرح کا فلاں شخص ہے"۔

"THE CAUSE OF THIS AGAIN IS, THAT TO LEARN GIVES THE LIVELIEST PLEASURE, NOT ONLY TO PHILOSOPHER BUT TO MEN IN GENERAL; WHOSE CAPACITY, HOWEVER, OF LEARNING IS MORE LIMITED. THUS THE REASON WHY MEN ENJOY SEEING A LIKENESS IS, THAT IN CONTEMPLATING IT THEY FIND THEMSELVES LEARNING OR INFERRING AND SAYING PERHAPS, 'AH, THAT IS HE'."

یہاں LIVELIEST PLEASURE کا ترجمہ "قدرتی خوشی" نہیں "حیات پرور مسرت" مناسب معلوم ہوتا ہے۔ "محض فلسفیوں تک محدود نہیں بلکہ جو تمام انسانوں کے لیے عام ہے" کی بجائے "سیکھنا صرف فلسفیوں کو ہی نہیں بلکہ عام انسانوں کو بھی حیات پرور مسرت بخشتا ہے"۔ ناقص ترجمہ ہی کی وجہ سے اگلا فقرہ معلق ہو کر رہ گیا ہے۔ "فرق صرف اتنا ہے کہ عوام الناس اس میں زیادہ عارضی اور ناپائیدار طریقے سے حصہ لیتے ہیں" کی بجائے "جن کی سیکھنے کی استعداد بہر حال محدود تر ہوتی ہے" ہونا چاہیے تھا کہ ماسبق جملہ سے یہ فقرہ مربوط ہو جائے۔ آخری جملہ کا ترجمہ بالکل ناقص ہے اور اصل مفہوم کو کسی صورت ادا نہیں کرتا۔ صحیح ترجمہ اس طرح ہو سکتا تھا: "پس لوگ کیوں ایک مماثلہ دیکھ کر لطف حاصل کرتے ہیں، اس کی دلیل یہ ہے کہ اس غور و فکر کے ذریعہ وہ سیکھتے ہیں اور اخذ کرتے ہیں اور شاید کہتے ہیں کہ "اچھا یہ ہے وہ"۔

آیندہ پیراگراف میں INSTINCT کا ترجمہ "قدرتی امر" کیا گیا ہے جب کہ اس سے قبل صحیح ترجمہ "جبلت" کیا جا چکا ہے۔ اسی طرح اسی پیراگراف میں METER کا ترجمہ "تقطیع" کیا گیا ہے جب کہ اس سے قبل ترجمہ بحر اور نظم کیا گیا ہے۔ یکسانیت کے لیے کوئی ایک اصطلاح اختیار

کرنی تھی۔ بحر "ایک طرح کی موزونیت" نہیں ہے بلکہ ارسطو کے نزدیک واضح طور پر آہنگ (RHYTHM) کا جزو یا ٹکڑا ہے۔

"اس لیے وہ اشخاص جن میں شروع شروع میں یہ رجحانات بہت زیادہ قوی تھے، قدرتی طور پر ایسی ناہموار اور فی البدیہہ کوششیں کرنے لگے، جنھوں نے آہستہ آہستہ ترقی کی اور ان سے شاعری نے جنم لیا۔"

"PERSONS, THEREFORE, STARTING WITH THIS NATURAL GIFT DEVELOPED BY DEGREES THEIR SPECIAL APTITUDES, TILL THEIR RUDE IMPROVISATION GAVE BIRTH TO POETRY."

اس جملہ کا ترجمہ غیر تسلی بخش ہے۔ NATURAL GIFT کا ترجمہ "فطری عطیہ" ہوگا۔ "شروع شروع میں یہ رجحانات بہت زیادہ قوی تھے"۔ نہ تو مناسب ترجمہ ہے اور نہ مفہوم کو جامعیت کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ SPECIAL APTITUDES کا ترجمہ نہیں کیا گیا۔ BY DEGREES کا ترجمہ "رفتہ رفتہ" ہو گا نہ کہ "آہستہ آہستہ"۔

۶ "لیکن یہ شاعری جو اپنے مصنفوں کی مختلف سیرتوں کی پابند تھی فطری طور پر دو مختلف اقسام میں منقسم ہوگئی وہ لوگ جو سنجیدہ اور عالی سرشت تھے انھوں نے اپنی نقلوں کے لیے بلند و بالا کرداروں کے عمل اور کارناموں کو انتخاب کیا۔"

"POETRY NOW DIVERGED IN TWO DIRECTIONS, ACCORDING TO THE INDIVIDUAL CHARACTER OF THE WRITERS, THE GRAVER SPIRITS IMITATED NOBLE ACTIONS, AND THE ACTIONS OF GOOD MEN."

"لیکن" کی بجائے جملہ "اب" سے شروع ہونا چاہیے تھا کیوں کہ ارسطو شاعری کے ارتقار کا ذکر کر رہا ہے تردید یا استثنار نہیں! بچر نے NOW کا لفظ صحیح استعمال کیا ہے۔ DIVERGE کا مطلب منقسم ہونا نہیں ہے بلکہ مڑنا یا راجع ہونا ہو سکتا ہے۔ INDIVIDUAL CHARACTERS کا ترجمہ "مختلف سیرتوں کی پابند صحیح نہیں" "انفرادی سیرت" مفہوم سے قریب تر ہے۔ GRAVER SPIRIT کا ترجمہ "وہ لوگ جو سنجیدہ اور عالی سرشت تھے" غیر محتاط ہے۔ "سنجیدہ ہستیوں" ہونا چاہیے تھا۔ NOBLE ACTIONS

کا ترجمہ " بلند و بالا کرداروں کے عمل " کی بجائے " اعلیٰ عمل " ہونا چاہیے تھا۔ ترجمہ کی بد احتیاطی کی وجہ سے AND THE ACTIONS OF GOOD MEN کو صرف " کارناموں " کے ایک لفظ میں سمیٹ دیا گیا ہے جب کہ اس جملہ میں ارسطو دو باتوں پر زور دے رہا ہے یعنی ۱۔ اعلیٰ عمل اور ۲۔ اچھے لوگوں کا عمل۔

" برخلاف اس کے لطیف مزاج شعراء نے کمینوں اور قابل نفرت آدمیوں کا خاکہ اڑایا اور انھوں نے سب سے پہلے ہجویں لکھیں جیسے کہ مقدم الذکر شعراء نے بھجن اور قصیدے لکھے۔"

THE MORE TRIVIAL SORT IMITATED THE ACTIONS OF MEANER PERSONS AT FIRST COMPOSING SATIRES, AS THE FORMERS DID HYMNS TO THE GODS AND THE PRAISES OF THE FAMOUS MEN."

اصطلاحات کے ترجمہ میں بالعموم عزیز احمد نے احتیاط سے کام نہیں لیا ہے، جس کی وجہ سے انھوں نے اکثر ارسطو کی فکر سے افراط و تفریط کی ہے۔ مثلاً TRIVIAL SORT کا ترجمہ " لطیف مزاج شعراء " نہیں ہو سکتا۔ ارسطو کی نگاہ میں ہی نہیں بلکہ قدمائے یونان کی نگاہ میں طنز و مزاح نگار کمتر مرتبہ کے شعراء تھے۔ اس طرح وہ بوطیقا میں لطیف مزاج نہیں قرار دیے جا سکتے۔ TRIVIAL کا صحیح ترجمہ " ادنیٰ " ہوگا۔ " خاکہ اڑانا " محاورہ ہے اور اردو میں ایک خاص معنیٰ میں استعمال ہوتا ہے۔ ارسطو خاکہ اڑانے کا ذکر نہیں کر رہا ہے۔ بلکہ IMITATION کا ذکر کر رہا ہے۔ MEANER PERSONS کا ترجمہ " کمینوں اور قابل نفرت " غیر محتاط ہے۔ صحیح ترجمہ " پست افراد " ہو سکتا ہے۔ SATIRES کا ترجمہ " ہجویں " نہیں " طنزیات " ہو سکتا ہے۔ HYMNS کا ترجمہ " بھجن " گمراہ کن ہے۔ صحیح ترجمہ " مناجات " ہو سکتا ہے۔ آیندہ پیراگراف میں A POEM OF THE SATIRICAL KIND کا ترجمہ " ہلکی قسم کی نظموں " کیا گیا ہے جب کہ " طنزیہ قسم کی نظم " ہونا چاہیے۔

" اس طرح یہ پرانے شعراء دو گروہوں میں منقسم تھے :- وہ جو رجزیہ نظمیں لکھتے تھے، اور (وہ جو) آہنگی نظمیں لکھتے تھے۔"

" THUS THE OLDER POETS WERE DISTINGUISHED AS WRITLRS OF HEROIC OR LAMPOONING VERSE."

"شعراء دو گروہوں میں منقسم تھے" محتاط ترجمہ نہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ سطور ماسبق میں ارسطو IAMBIC OR LAMPOONING لکھ چکا ہے، لیکن اس جملہ میں IAMBIC کی بجائے LAMPOONING VERSE لکھا ہے، اس لیے اصطلاح میں تغیر اپنی طرف سے نہیں کرنا چاہیے تھا۔

"جس طرح سنجیدہ نوع میں ہومر ہی اکیلا شاعر کے لقب کا مستحق ہے، محض اپنی دوسری خوبیوں کی بنا پر نہیں بلکہ اس وجہ سے بھی کہ اس کی نقلوں میں ڈراماتی روح موجود ہے۔ اسی طرح وہ پہلا شخص ہے جس نے کامیڈی کے تصور کا خیال دلایا، کیوں کہ اس نے ہجو قبیح کی جگہ تمسخر سے کام لیا اور تمسخر کو ڈراماتی سانچے میں ڈھالا۔"

"AS IN THE SERIOUS STYLE, HOMER IS PRE-EMINENT AMONG POETS, FOR HE ALONE COMBINED DRAMATIC FORM WITH EXCELLENCE OF IMITATION, SO HE TOO FIRST LAID DOWN THE MAIN LINES OF COMEDY, BY DRAMATISING THE LUDICROUS INSTEAD OF WRITING PERSONAL SATIRE."

اردو ترجمہ انگریزی ترجمہ سے کافی الگ الگ سا نظر آتا ہے۔ اگر ترجمہ کا مقصد صرف مفہوم ادا کرنا ہے تو یہاں مفہوم بھی ادا نہیں ہوتا۔ STYLE کا ترجمہ "نوع" غلط ہے۔ "اسلوب" ہونا چاہیے تھا PRE-EMINENT کا ترجمہ "اکیلا" نہیں ہو سکتا۔ "سب پر فائق" یا "افضل" ہونا چاہیے تھا۔ FOR HE COMBINED DRAMATIC FORM WITH EXCELLENCE OF IMITATION کا ترجمہ معروف جملہ میں ہونا چاہیے تھا مجہول جملہ میں نہیں! ارسطو یہ نہیں کہتا کہ "اس کی نقلوں میں ڈراماتی روح موجود ہے"، بلکہ وہ یہ کہتا ہے کہ "کیوں کہ صرف اس نے تمثیل کی خوبی کے ساتھ ڈراماتی ہیئت کو یکجا کر دیا۔" SO HE TOO FIRST LAID DOWN THE MAIN LINES OF COMEDY کا ترجمہ "اسی طرح وہ پہلا شخص ہے جس نے کامیڈی کے تصور کا خیال دلایا" نہیں ہو سکتا۔ اولاً "تصور کا خیال" دلانا ہی کچھ عجیب سی بات ہے۔ ثانیاً ارسطو یہ نہیں کہتا اور ہومر کو "پہلا شخص" کبھی قرار نہیں دیتا بلکہ HE TOO FIRST کہتا ہے جس کا ترجمہ "اس نے بھی اوّلاً" ہوگا۔ اس نے "تصور کا خیال" نہیں دلایا بلکہ طربیہ کے مرکزی خطوط پیش کیے۔ آخری فقرہ کا ترجمہ غیر محتاط ہے۔ "کیوں کہ اس نے ہجو قبیح کی جگہ تمسخر سے کام لیا، اور تمسخر کو ڈراماتی سانچے میں ڈھالا" کی بجائے "شخصی طنزیات لکھنے کی بجائے

اس نے مضحکات کو ڈرامائی شکل دی" ہونا چاہیے تھا۔

"ہلکے قسم کے شعراء بجائے آئمبی نظم لکھنے کے کامیڈی لکھنے لگے، اور سنجیدہ شعراء بجائے رجزیہ نظموں کے ٹریجڈی، یہ اس وجہ سے کہ شاعری کی یہ جدید انواع رتبہ میں اعلیٰ اور وقعت میں اونچی ہیں۔"

"THE LAMPOONERS BECAME WRITERS OF COMEDY, AND THE EPIC POETS WERE SUCCEEDED BY TRAGEDIANS, SINCE DRAMA WAS A LARGER AND HIGHER FORM OF ART."

اس سے قبل عزیز احمد نے POEM OF SATIRICAL KIND کا ترجمہ "ہلکی قسم کی نظمیں" کیا ہے۔ یہاں وہ LAMPOONERS کا ترجمہ بھی "ہلکے قسم کے شاعر کر رہے ہیں۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ SATIRISTS اور LAMPOONERS میں امتیاز نہیں کرتے، جب کہ اول الذکر طنز نگار اور ثانی الذکر ہجو نگار ہیں۔ اس جملہ میں "آئمبی نظمیں" لکھنے کا ذکر نہیں ہے۔ یہ اضافہ عزیز احمد نے اپنی طرف سے کر دیا ہے۔ "سنجیدہ تر شعراء" کا بھی کوئی تذکرہ اس جملہ میں نہیں ہے، بلکہ "رزم نگار شعراء" کا ذکر ہے۔ اسی طرح آخری جملہ میں "شاعری" کا نہیں "ڈراما" کا ذکر ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اس دور میں سارے ہی ڈرامے نظم میں لکھے گئے لیکن ترجمہ نگار کا کام تحریف نہیں ہے۔ آخری فقرہ کا ترجمہ اس طرح ہونا چاہیے تھا "کیوں کہ ڈراما فن کی ایک وسیع تر اور اعلیٰ تر ہیئت تھی۔"

"اب رہا یہ سوال کہ ٹریجڈی نے جہاں تک اس کے اجزاء و عناصر کا تعلق ہے بجائے خود اور تھیٹر کے لحاظ سے امکان بھر پوری ترقی حاصل کر لی ہے یا نہیں، جو اس جگہ موزوں نہیں۔"

"WHETHER TRAGEDY HAS AS YET PERFECTED ITS PROPER TYPES OR NOT; AND WHETHER IT IS TO BE JUDGED IN ITSELF, OR IN RELATION ALSO TO THE AUDIENCE, THIS RAISES ANOTHER QUESTION."

انگریزی ترجمہ سے اردو ترجمہ کو کوئی علاقہ نہیں ہے۔ "اجزاء و عناصر" کا نہیں PROPER TYPES کا ذکر ہے۔ "ترقی" کا مسئلہ نہیں "جانچنے" کا مسئلہ ہے، یعنی المیہ کو بحیثیت المیہ جانچا جائے یا ناظرین

کے تعلق سے بھی جانچا جائے۔ ارسطو یہ نہیں کہتا کہ یہ سوال اس جگہ موزوں نہیں ہے بلکہ وہ یہ کہتا ہے کہ یہ مسئلہ ایک نیا سوال پیش کرتا ہے۔

(۷) "پس ٹریجڈی اور کامیڈی دونوں، جن کی اس ناہموار اور بے ساختہ طریقے سے ابتدا ہوئی۔ پہلی کی بھجنوں سے، اور دوسری کی ان شہوانی گیتوں سے جو اب بھی بہت سے شہروں میں رائج ہیں ——— دونوں میں سے ہر ایک تدریجی اور مستقل اصلاحوں کے ذریعے جو بالکل نمایاں تھیں آہستہ آہستہ تکمیل کی طرف بڑھی۔ ٹریجڈی نے کئی تبدیلیوں کے بعد بالآخر اپنی ٹھیک صورت کی تکمیل کے بعد آرام پایا۔"

"BE THAT AS IT MAY, TRAGEDY ——— AS ALSO COMEDY ——— WAS AT FIRST MERE IMPROVISATION. THE ONE ORIGINATED WITH THE AUTHERS OF THE DTHY-RAMB THE OTHER WITH THOSE OF THE PHALLIC SONGS, WHICH ARE STILL IN USE IN MANY OF OUR CITIES: TRAGEDY ADVANCED BY SHOW DEGREES; EACH NEW ELEMENT THAT SHOWED ITSELF WAS IN TURN DEVELOPED. HAVING PASSED THROUGHT MANY CHANGES, IT FOUND ITS NATURAL FORM, AND THERE IT STOPPED."

اردو ترجمہ انگریزی ترجمہ کا ترجمہ نہیں خلاصہ معلوم ہوتا ہے، اور وہ بھی غلط فہمیوں سے پُر۔ اس اقتباس میں المیہ اور طربیہ دونوں کے ارتقاء کو نہیں بیان کیا جا رہا ہے، بلکہ صرف المیہ کے ارتقاء کو بیان کیا جا رہا ہے اور ساتھ ساتھ یہ بھی کہا جا رہا ہے کہ "جیسے کہ طربیہ بھی" ارسطو یہ نہیں کہتا کہ المیہ اور طربیہ کی ابتدا ناہموار اور بے ساختہ طریقہ سے ہوئی بلکہ وہ یہ کہتا ہے کہ ابتدا میں طربیہ کی طرح المیہ بھی فی البدیہہ گوئی تھی۔ "دونوں میں ہر ایک" کا نہیں، المیہ کا ارتقاء بیان کیا جا رہا ہے۔ آخری جملہ کا ترجمہ انتہائی غیر اطمینان بخش ہے۔ صحیح ترجمہ یوں ہونا چاہیے تھا "المیہ نے رفتہ رفتہ ترقی کی۔ جب کبھی کوئی نیا عنصر نظر آیا تو اسے پروان چڑھایا گیا۔ متعدد تبدیلیوں سے گذرنے کے بعد اس نے اپنی فطری ہیئت اختیار کر لی، اور (ترقی) رک گئی۔"

"اسکائی لس نے سب سے پہلے ایک اور اداکار کا اضافہ کیا۔ سنگت (کورس) کو مختصر کیا اور مکالمے کو ٹریجڈی کا خاص حصہ بنایا۔ سوفوکلیس نے اداکاروں (ایکٹروں) کی تعداد بڑھاکر تین کر دی اور مناظر کی آرائش تصویروں (پردوں) کے ذریعہ بڑھائی۔"

"AESCHYLUS FIRST INTRODUCED A SECOND ACTOR; HE DIMINISHED THE IMPORTANCES OF THE CHORUS, AND ASSIGNED THE LEADING PART TO THE DIALOGUE. SOPHOCLES RAISED THE NUMBER OF ACTORS TO THREE, AND ADDED SCENE-PAINTING"

اسکائی لس نے "سنگیت کو مختصر" نہیں "سنگیت کی اہمیت کو معدوم (DIMINISH) کردیا"۔ LEADING PART کا ترجمہ "خاص حصہ" محض لفظی ترجمہ ہے، اس کے بجائے "اہم مقام" ہونا چاہیے۔ SCENE-PAINTING کا ترجمہ "مناظر کی آرائش تصویروں (پردوں) کے ذریعہ" ڈھیلا ڈھالا معلوم ہوتا ہے۔

"تب پہلی مرتبہ آئمبی بحر کو استعمال کیا گیا کیوں کہ بالکل ابتدا میں ٹرڈکی چار رکنی بحر کو اس لیے استعمال کیا جاتا تھا کہ وہ اس زمانے کی ساطیری اور اچھل کود سے مناسبت رکھنے والی نظم کے لیے زیادہ موزوں تھی۔"

"THE IAMBIC MEASURE THEN REPLACED THE TROCHAIC TETRAMETER, WHICH WAS ORIGINALLY EMPLOYED WHEN THE POETRY WAS OF THE SATYRIC ORDER, AND HAD GREATER AFFINITIES WITH DANCING."

انگریزی ترجمہ میں آئمبی بحر اور ٹرڈکی چار رکنی بحر کا ذکر ایک تسلسل میں نظر آتا ہے، لیکن اردو ترجمہ کے نقص کی وجہ سے یہ سمجھ میں نہیں آتا کہ دلیل کے طور پر ٹرڈکی چار رکنی بحر کو کیوں پیش کیا گیا۔ دراصل ارسطو یہ کہنا چاہتا تھا کہ آئمبی بحر نے شروع کی چار رکنی بحر کی جگہ لے لی جو (ٹرڈکی) ابتداءً ساطیری (ساطیر ڈرامہ کے) سلسلہ کی (شہوانی) شاعری تھی اور جس کا بیشتر تعلق رقص سے تھا۔ معلوم نہیں یہاں عزیز احمد نے DANCING کا ترجمہ "اچھل کود" کیوں کیا ہے۔

"کیوں کہ تمام بحروں سے زیادہ آئمبی بحر بول چال سے مناسبت رکھتی ہے۔ یہ اس امر سے ظاہر ہے کہ ہماری عام گفتگو اکثر آئمبی بحر میں موزوں ہو سکتی ہے لیکن

مسدس الارکان بحر میں کبھی نہیں یا صرف اسی صورت میں کہ ہم بولی کے معمولی ترنم سے ہٹ جائیں۔

"FOR THE IAMBIC IS, OF ALL MEASURES, THE MOST COLLOQUIAL: WE SEE IT IN THE FACT THAT CONVERSATIONAL SPEECH RUNS INTO IAMBIC LINES MORE FREQUENTLY THAN INTO ANY OTHER KIND OF VERSE; RARELY INTO HEXAMETERS, AND ONLY WHEN WE DROP THE COLLOQUIAL INTONATION."

ارسطو کی مراد یہ نہیں ہے کہ مسدس الارکان بحر میں روانی کبھی نہیں ہوتی بلکہ وہ یہ کہنا چاہتا ہے کہ شاذ و نادر (RARELY) ہی ہوتی ہے۔ WE DROP THE COLLOQUIAL INTONATION کا ترجمہ "ہم بولی کے معمولی ترنم سے ہٹ جائیں" کی بجائے "ہم عام بول چال کی لحن کو ترک کر دیں" ہونا چاہیے۔

(۸) "کامیڈی، جیسا کہ ہم پہلے کہہ چکے ہیں، بری سیرتوں کی نقل ہے۔"

"COMEDY IS, AS WE HAVE SAID, AN IMITATION OF CHARACTERS, OF A LOWER TYPE,"

ارسطو نے یہاں "بری سیرتوں" نہیں "پست نوع کے کرداروں" کا ذکر کیا ہے۔

"ٹریجڈی کی پے در پے اصلاحیں اور ان کے متعلقہ مصلح ہمارے علم میں ہیں لیکن چونکہ ابتدا میں کامیڈی کی طرف کوئی توجہ نہیں کی گئی اس لیے (اس کی اصلاحوں اور مصلحوں کا) کسی کو علم نہیں۔ کیوں کہ بہت عرصے کے بعد ناظم نے اجازت دی کہ عامۃ الناس کے خرچے سے کامیڈی کو رواج دیا جائے۔ اس سے پہلے وہ خانگی چیز اور اپنی خوشی کا تماشا تھی۔ اس وقت سے جب کہ اس کی (کامیڈی کی) شکل کچھ کچھ بنی تو اس کے لکھنے والوں کے نام ضبط تحریر میں آئے۔ لیکن سب سے پہلے "چہروں" کو کس نے رواج دیا۔ کس نے سب سے پہلے افتتاحیہ مناظر لکھے یا اداکاروں کی تعداد بڑھائی۔ یہ اور اسی طرح کی تفصیلوں کا کوئی علم نہیں۔"

"THE SUCCESSIVE CHANGES THROUGH WHICH TRAGEDY PASSED, AND THE AUTHORS OF THESE CHANGES, ARE

WELL KNOWN, WHEREAS COMEDY HAS HAD NO HISTORY, BECAUSE IT WAS NOT AT FIRST TREATED SERIOUSLY. IT WAS LATE BEFORE THE ARCHON GRANTED A COMIC CHORUS TO A POET; THE PERFORMERS WERE TILL THEN VOLUNTARY. COMEDY HAS ALREADY TAKEN DEFINITE SHAPE WHEN COMIC POETS, DISTINCTIVELY SO CALLED, ARE HEARD OF, WHO FURNISHED IT WITH MARKS, OR PROLOGUES OR INCREASED THE NUMBER OF ACTORS ____ THESE AND OTHER SIMILAR DETAILS REMAIN UNKNOWN."

انگریزی ترجمہ میں "اصلاحوں" نہیں "تبدیلیوں" کا ذکر ہے کیوں کہ اپنے ارتقائی مرحلہ میں المیہ نے کافی تبدیلیوں کو اپنایا ہے، اور رفتہ رفتہ رزمیہ سے بدل کر المیہ بن گئی۔" لیکن چوں کہ ابتدا میں کامیڈی کی طرف کوئی توجہ نہیں کی گئی (اس لیے اس کی اصلاحوں اور مصلحوں کا) کسی کو علم نہیں۔" حشو محض ہے۔ ارسطو صرف اتنا کہتا ہے کہ "جب کہ طربیہ کی کوئی تاریخ نہیں ہے کیوں کہ ابتداً اس کو سنجیدگی سے نہیں برتا گیا۔" اس فقرہ میں توجہ کے نقدان کی طرف نہیں بلکہ سنجیدہ توجہ کی طرف اشارہ ہے۔ یعنی ابتداءً طربیہ سنجیدہ اور مہذب شاعری ہی تصور نہیں کی جاتی تھی، اس لیے کسی نے نہ تو سنجیدگی کے ساتھ طربیہ شاعری کی اور نہ اس شاعری کی طرف سنجیدگی کے ساتھ توجہ دی۔ ARCHON کا ترجمہ حالانکہ "ناظم" صحیح نہیں ہے لیکن اس لفظ سے ذہن نظم نگار کی طرف بھی منعطف ہو سکتا ہے جب کہ آرکن ایتھنز کے نو مجسٹریٹوں کو کہتے تھے۔ اس لیے "ناظم" کے بجائے "حاکم" یا "صدر" کے الفاظ استعمال کیے جا سکتے تھے جو مولوی عبدالحق کی انگریزی اردو لغت میں دیئے ہوئے ہیں۔ آرکن نے یہ "اجازت" نہیں دی کہ "عامۃ الناس کے خرچے سے کامیڈی کو رواج دیا جائے" بلکہ اس نے "شاعر کو مزاحیہ کورس کی اجازت دے دی" اور اس وقت اس مزاحیہ کورس میں کام کرنے والے رضاکارانہ طور پر کام کرتے تھے۔" اس سے پہلے وہ خانگی چیز اور اپنی خوشی کا تماشا تھی"، اگر VOLUNTARY PERFORMERS کا ترجمہ ہے تو غلط ہے۔ کامیڈی کی شکل "کچھ کچھ" نہیں بنی تھی، بلکہ "کامیڈی متعین شکل اختیار کر چکی تھی"۔ MASK کا ترجمہ صرف "چہرہ" یا "مضحکہ خیز چہرہ" (ماسبق پیراگراف میں) کرنا مناسب نہیں۔ "مصنوعی چہرہ" یا "بہروپ" زیادہ موزوں

ہوتا۔ ضروری نہیں کہ PROLOGUES "افتتاحیہ منظر" ہو، یہ صرف تمہید بھی ہو سکتا ہے، جیسا کہ اکثر یونانی ڈراموں میں ہوتا تھا، اس لیے PROLOGUES کا ترجمہ صرف "افتتاحیے" کرنا چاہیے تھا۔

(۹) "رزمیہ شاعری اس حد تک ٹریجڈی سے مشابہ ہے کہ یہ بڑی سیرتوں اور ان کے کارناموں کی الفاظ کے ذریعہ نقل ہے۔"

"EPIC POETRY AGREES WITH TRAGEDY IN SO FAR AS IT IS AN IMITATION IN VERSE OF CHARACTOR OF A HIGHER TYPE."

"بڑی سیرتوں اور ان کے کارناموں" کی بجائے "اعلیٰ قسم کے کردار" ہونا چاہیے تھا۔ "الفاظ" نہیں "شعر" ہونا چاہیے تھا۔ اس پیراگراف کے آخر میں مندرجہ ذیل جملہ کا ترجمہ کیا ہی نہیں گیا ہے :۔

"THIS, THEN, IS A SECOND POINT OF DIFFERENCE ; THOUGH AT FIRST THE SAME FREEDOM WAS ADMITTED IN TRAGEDY AS IN EPIC POETRY."

بوطیقا کے دوسرے حصہ میں تو بعض مقامات پر کئی سطروں کو حذف کر دیا گیا ہے اور عبارت اپنی طرف سے مربوط کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ایسے مقامات پر یہ حاشیہ بھی نہیں دیا گیا ہے کہ یہاں سے کچھ عبارت حذف کی گئی ہے۔ یہ طریقہ ترجمہ کی صداقت کے منافی ہے۔

پہلے حصہ کے اس جائزہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ عزیز احمد کا ترجمہ بوطیقا کا ترجمہ نہیں ہے۔ اس سے وہ اردو داں طبقہ جو انگریزی ترجمے نہیں پڑھ سکتا گمراہ ہو سکتا ہے۔ اس لیے ضرورت ہے کہ وہ اپنے ترجمہ پر نظرِ ثانی کریں اور اردو ادب کو ایک معیاری اور قابلِ اعتبار ترجمہ سے نوازیں۔ ☐

۱۹۶۴

— میں نے 'بوطیقا' کا ترجمہ تعارفی و توضیحی حواشی کے ساتھ ۱۹۶۶ء میں کیا تھا۔ اس ترجمہ میں میرا مطمحِ نظر یہ رہا ہے کہ میں اصل متن صحیح مفہوم کے ساتھ پیش کر سکوں اور عبارت کی روانی و شگفتگی کو متاثر نہ ہونے دوں۔ اس کی طباعت کا جیسے ہی انتظام ہو جائے گا شائع ہو جائے گا۔

— ابنِ فرید

اپنی خاص خاص مطبوعات

اقبالیات

کلیات اقبال (اردو)	عکسی صدی ایڈیشن	۱۸/۰۰
فکر اقبال	خلیفہ عبدالحکیم	۳۰/۰۰
اقبال کی کہانی کچھ میری کچھ ان کی زبانی	ظہیرالدین احمد جامعی	۱۰/۰۰
اقبال شاعر اور فلسفی	وقار عظیم	۱۴/۰۰
تصورات اقبال	مولانا صلاح الدین احمد	۱۲/۵۰
بانگِ درا (عکسی)	علامہ اقبال	۸/۰۰
بالِ جبریل (عکسی)	"	۷/۰۰
ضربِ کلیم (عکسی)	"	۷/۵۰
ارمغانِ حجاز (عکسی)	"	۴/۵۰

غالبیات

غالب: شخص اور شاعر	مجنوں گورکھپوری	۱۰/۰۰
غالب: تقلید اور اجتہاد	پروفیسر خورشید الاسلام	۲۰/۰۰
فلسفی غالب	احمد رضا	۶/۰۰
اطراف غالب	ڈاکٹر سید عبداللہ	۱۵/۰۰

ادب و تنقید

نظم جدید کی کروٹیں	وزیر آغا	۱۲/۰۰
تنقید اور احتساب	"	۱۰/۰۰
اردو شاعری کا مزاج	"	۳۰/۰۰
تخلیقی عمل	"	۱۴/۰۰
آج کا اردو ادب	ڈاکٹر ابواللیث صدیقی	۱۲/۰۰
تنقیدیں	پروفیسر خورشید الاسلام	۲۰/۰۰
اسلوب	سید عابد علی عابد	۱۴/۰۰
انسان اور آدمی	محمد حسن عسکری	۸/۰۰
ستارہ یا بادبان	"	۱۲/۰۰
اردو ڈراما: تاریخ و تنقید	عشرت رحمانی	۱۵/۰۰
اردو ڈراما کا ارتقاء	"	۳۰/۰۰
یونانی ڈراما	عتیق احمد صدیقی	۱۴/۰۰
مضامین نو	خلیل الرحمٰن اعظمی	۱۶/۰۰
میں اہم اور ادب	ابن فرید	۱۶/۰۰
بجنگ آمد	کرنل محمد خاں	۱۴/۰۰

اردو لسانیات	ڈاکٹر شوکت سبزواری	۸/۰۰
نیا افسانہ	وقار عظیم	۹/۰۰
منٹو کے نمایندہ افسانے	مرتبہ اطہر پرویز	۹/۰۰
اردو کے تیرہ افسانے	اطہر پرویز	۱۰/۰۰
نمائندہ مختصر افسانے	ڈاکٹر طاہر فاروقی	۳/۷۵
شاعری اور شاعری کی تنقید	ڈاکٹر عبادت بریلوی	۱۶/۰۰
غزل اور مطالعہ غزل	"	۲۰/۰۰
جدید شاعری	"	۲۵/۰۰
غزل اور درس غزل	اختر انصاری	۶/۰۰
غزل کی سرگذشت	"	۷/۰۰
حالی اور نیا تنقیدی شعور	"	۵/۰۰
ارمغان علی گڑھ	پروفیسر خلیق احمد نظامی	۲۰/۰۰
سرسید: ایک تعارف	"	۱۶/۰۰
اردو مثنوی کا ارتقاء	عبدالقادر سروری	۶/۰۰
انتخاب مثنویات اردو	مغیث الدین فریدی	۳/۵۰
مثنوی گلزار نسیم	ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی	۳/۰۰
اردو زبان و ادب	ڈاکٹر مسعود حسین خاں	۷/۵۰
اردو ادب کی تاریخ	عظیم الحق جنیدی	۷/۵۰
مقدمہ شعر و شاعری	ڈاکٹر وحید قریشی	۶/۰۰
تنقیدی سرمایہ	عبدالشکور	۳/۵۰
شعاعِ ادب	شرافت حسین مرزا	۳/۷۵
تحقیقی مطالعہ انیس	ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی	۱/۵۰
نذیر احمد کی کہانی کچھ ان کی کچھ میری زبانی	فرحت اللہ بیگ	۱/۷۵
دلی کا یادگار شاہی مشاعرہ	"	۱/۵۰
منتخب ادبی خطوط	مغیث الدین فریدی	۱/۲۵
سفینۂ ادب	محمد محسن	۳/۰۰
مجموعہ نظم حالی	ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی	۲/۹۵
ساقی نامہ مع شرح	علامہ اقبال	۰/۹۵
تصویر درد	"	۰/۷۵
انتخاب مضامین سرسید	آل احمد سرور	۳/۵۰

ایجوکیشنل بک ہاؤس، مسلم یونی ورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ ۲۰۲۰۰۱

ہماری چند مطبوعات

قواعد و گرامر وغیرہ

اردو صرف — ڈاکٹر محمد انصار اللہ — ۲/۹۵
اردو نحو — 〃 — ۱/۹۵
انگلش ٹرانسلیشن کمپوزیشن اینڈ گرامر — ایم۔ اے شہید — ۴/۵۰
فیروز اللغات (جیبی) عکسی — ۷/۰۰

انشاء و خطوط نویسی

گلدستہ مضامین و انشاء پردازی — ڈاکٹر محمد عارف خاں — ۵/۹۵

کامرس

ہائر سکنڈری بک کیپنگ (حصہ اول) — ڈاکٹر محمد عارف خاں — ۲۰/۰۰
ہائر سکنڈری بک کیپنگ (حصہ اول) — 〃 — ۲۰/۰۰
ایڈوانسڈ اکاؤنٹس — 〃 — ۲۵/۰۰
جدید طریقہ و تنظیم تجارت (ماڈرن بزنس میتھڈ اینڈ آرگنائزیشن) — 〃 — ۲۰/۰۰

سیاسیات

دنیا کی حکومتیں (ورلڈ کانسٹی ٹیوشن) — محمد ہاشم قدوائی — ۱۴/۰۰
تاریخ افکار سیاسی (ہسٹری آف پالیٹیکل تھاٹ) — 〃 — ۷/۹۵
جمہوریہ ہند (کانسٹی ٹیوشن آف انڈیا) — 〃 — ۷/۵۰
مبادی سیاسیات (ایلیمنٹس آف پالیٹکس) — محمد ہاشم قدوائی — ۷/۵۰
مبادیات علم مدنیت (ایلیمنٹس آف سوکس) — 〃 — ۳/۷۵

تاریخ

تاریخ تہذیب عالم (ورلڈ ہسٹری) — اے۔ اے۔ ہاشمی — ۱۵/۰۰
اسلامی تاریخ — 〃 — ۵/۰۰
ہماری تاریخ و تمدن (حصہ اول) — وحید اشرف — ۲/۹۵
〃 (حصہ دوم) — 〃 — ۲/۹۵
〃 (حصہ سوم) — 〃 — ۳/۵۰

جُغرافیہ

ہمارا جغرافیہ (حصہ اول) — افضال احمد صدیقی — ۳/۷۵
(حصہ دوم) — 〃 — ۳/۷۵
(حصہ سوم) — 〃 — ۳/۷۵

متفرق

جدید تعلیمی مسائل (ایجوکیشنل پرابلمس) — ڈاکٹر ضیاء الدین علوی — ۸/۰۰
تعلیمی نفسیات کے نئے زاویئے (ایجوکیشنل سائیکولوجی) — مسرت زمانی — ۸/۵۰
رہبر صحت — 〃 — ۴/۵۰
علم خانہ داری — 〃 — ۷/۵۰
ہندوستان کا تہذیبی ورثہ — ڈاکٹر ضیاء الدین — ۲/۲۵
عام معلومات — 〃 — ۴/۵۰
ایجادات کی کہانی — 〃 — ۳/۹۵

فارسی

نصاب فارسی — ڈاکٹر غلام سرور — ۳/۰۰
سخن نو حصہ اول — 〃 — ۲/۵۰
〃 حصہ دوم — 〃 — ۲/۵۰
〃 حصہ سوم — 〃 — ۲/۷۵
گلہائے بہار — 〃 — ۲/۰۰
انتخاب غزلیات فیضی — ڈاکٹر محمد ابراہیم قاضی — ۲/۰۰

دینیات

نصاب دینیات حصہ اول — ڈاکٹر اقبال حسن خاں — ۲/۵۰
〃 حصہ دوم — 〃 — ۳/۰۰
العقیدۃ الحسنہ — ۰/۷۵
ہادیان دین — سید فرمان حسین — ۵/۵۰
کتاب الحقوق — ۱/۰۰
قول سدید — مولوی ضیاء احمد بدایونی — ۲/۲۵
جلوۂ حقیقت — 〃 — ۸/۰۰

متفرق قاعدہ وغیرہ

عربی کا نیا آسان قاعدہ — ۰/۵۰
نیا آسان قاعدہ حصہ اول — ۰/۷۵
〃 حصہ دوم — ۰/۷۵
آسان اردو حصہ اول — ۱/۰۰
〃 حصہ دوم — ۱/۰۰
〃 حصہ سوم — ۱/۰۰
ہندی کا نیا آسان قاعدہ (اردو کے ذریعہ ہندی سکھانے والا) — ۱/۰۰

ایجوکیشنل بک ہاؤس، مسلم یونی ورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ ۲۰۲۰۰۱

صاف گوئی،
راست گوئی
کی پیش رکھتے، بغیر، واضح بات

نومبر ۱۱۹۷۶
کے آخر میں
تبصرہ لکھ دیا